Die Selbstbekenntnisse Schillers.

Vortrag
gehalten in der Rose zu Jena.

Von

Dr. Kuno Fischer,
ordentl. öff. Prof. der Philos. an der Gesammtuniversität zu Jena.

Neue Ausgabe.

Leipzig.
Fues's Verlag (R. Reisland).
1868.

Ihrer Kaiserlichen Hoheit

der

Frau Großherzogin=Großfürstin

Maria Pawlowna

ehrfurchtsvoll und unterthänigst

gewidmet

von

dem Verfasser.

Zu meiner eigenen Beruhigung muß ich mir selbst einige einführende Worte vorausschicken, da ich heute zum Erstenmal diesen Platz betrete, welcher dem Redenden die beneidenswerthe Aufgabe stellt, eine solche erwählte Versammlung einige Zeitlang zu unterhalten. So viel ich sehe, gehört dazu zweierlei: einmal ein gewisses Vertrauen Ihrerseits, worauf ein Recht sich nur erwerben läßt durch längeres Bekanntsein, und von der Seite des Redenden eine gewisse Kunst, deren man Herr sein muß. Ich bin, offen gestanden, über den ersten Punkt nicht so besorgt, als über den zweiten. Habe ich noch nicht das Glück, unter Ihnen ganz einheimisch zu sein, so habe ich doch den Wunsch und die frohe Aussicht es zu werden, und so darf ich hoffen, daß Sie mir heute jenes Recht, welches ich noch nicht besitze, vorläufig ge-

währen. Was aber die Kunst betrifft, die Ihre Unterhaltung erfordert, so fühle ich wohl, daß ich dieser Bedingung wenig gerecht bin, denn die Gegenstände, welche ich öffentlich lehre, sind nicht eben geeignet, sich in Unterhaltungsobjecte verwandeln zu lassen, und ich selbst werde nicht geschickt genug sein, den lehrenden Ton mit dem unterhaltenden zu vertauschen oder, was das Beste wäre, beide zu vereinigen. Wenn ich es dennoch versuche, so bitte ich ernsthaft um Ihre Nachsicht.

Ich habe mir meine Aufgabe dadurch erleichtert, daß ich einen Gegenstand gewählt habe, der die Theilnahme Aller besitzt, die höchste und ausnahmslose, die nur Wenigen zufällt, und der insbesondere unserem Jena nahesteht, denn der Mann, von dem ich reden will, hat den Ruhm seines Namens dieser Stadt mitgetheilt, die so glücklich war, ihn während eines Jahrzehntes den ihrigen zu nennen. Aber zugleich erschwert sich mir die Aufgabe dadurch, daß die Größe des Objects weit das Vermögen des Darstellenden übersteigt, daß sich der Reichthum desselben nicht umfassen läßt mit dem Maaße weder der Kraft noch der Zeit, welches wir aufbieten können. Indessen befreit mich von allen diesen Bedenken der Ge-

danke an den Gegenstand selbst! Es ist das wohlthätige und ewige Vorrecht des Großen in der Welt, daß man ihm gegenüber sich selbst vergessen darf und soll. Und wenn man sich vergißt, so vergißt man auch seine Schranken. Es gibt vor dem wahrhaft Großen, wenn man nicht davon vernichtet sein will, nur eine einzige Rettung: man muß es lieben; man muß sich von ihm erheben lassen, wenn man nicht vor ihm versinken will. Und ich weiß, daß diese Liebe im Innersten zusammenhängt mit allem Guten in der Menschennatur, daß jeder ohne Ausnahme gerade so viel an Kraft und Adel verliert, als er von dieser sittlichen Fähigkeit einbüßt. Denn Großes lieben ist auch Größe. Ja es ist die erste Bedingung, um Großes zu schaffen.

Und hier kommt mir von selbst der Gegenstand meiner Rede als das sprechendste und lebendigste Beispiel entgegen. Denn es gibt Niemand, in dem die Liebe zum Großen, die Neigung zum Erhabenen natürlicher und eben deßhalb genialer war als in unserm Schiller! Diese Liebe hat ihn zum Dichter gemacht und zu diesem Dichter, der er war. Der Zug nach Größe hat ihn gehoben und ist in jedem seiner Worte lebendig geworden, denn jedes trägt

den unnachahmlichen Stempel der Größe. Daraus erklärt sich auch das Verhältniß, welches Schiller zu den verschiedenen Lebensaltern einnimmt. Es gibt eine glückliche Zeit der aufbrechenden Jugend, wo der unverdorbene Mensch nicht anders kann als bewundern. Diesem Lebensalter ist Schiller der einzige Dichter, der unwillkürlich sympathische, und die angehenden Jünglinge verlieren viel, wenn sie in dieser Zeit diesen Dichter entbehren. Sie können freilich den großen und tiefsinnigen Dichter nicht verstehen, aber für den hinreißenden können sie erglühen, und keine Schwärmerei hat einen bessern Inhalt und größere Aussichten. Es kommt eine weniger günstige Zeit unreifer Bildung, wo sich ein schiefes Selbstgefühl schämt, etwas zu bewundern, und wo es nicht selten Ton wird, gleichgiltiger oder vornehmer von Schiller zu reden. Hoffentlich folgt darauf eine Zeit reifgewordener Bildung, wo das bedürftige Selbstgefühl sich wieder sehnt nach Gegenständen der Bewunderung, und hier kehrt man zu Schiller zurück, nicht als dem einzigen Dichter, wohl aber als demjenigen, der uns eine ewige Form der Menschennatur, die ideale und erhebende, wie keiner durch seine Dichtungen offenbart hat.

I.

Der Zug nach Größe ist zunächst dem Künstler und dem Dichter nicht günstig. Die dichtende Kunst will Leben darstellen. Das Maaß des Lebens ist auch das ihrige. Je lebendiger ihre Geschöpfe, je treffender ihre Darstellung, um so vollkommener ist sie selbst. Jener Zug ins Große, jene Neigung zum Erhabenen und Ausnehmenden kann sie leicht ins Maaßlose verführen und damit das Kunstwerk in seinen natürlichen Bedingungen bedrohen. Denken wir uns einen Menschen, dessen gewaltige Natur ihre Vorstellungen ins Große treibt und sich nur in den größten befriedigt, dessen Phantasie zugleich diesen Vorstellungen Form und Ausdruck zu geben strebt,

so wird hier leicht die vorstellende Kraft mit der formgebenden in Kampf treten. Jene gehört dem Dichter, diese dem Künstler. Wir sehen einen Kampf vor uns zwischen Dichter und Künstler in einem Menschen: einen Kampf, worin keiner von beiden unterliegen darf; eines der großartigsten und ergreifendsten Schauspiele des menschlichen Genies, wenn beide siegen, indem zuletzt beide einander gleichkommen. Dieses Schauspiel will ich Ihnen vorführen, wie es Schiller in sich erlebt und durchgekämpft hat, wie er den Dichter in sich zum Künstler erzogen. Ich will nicht sagen, daß diese Erziehung eine künstliche war, daß seine formgebende Kraft geringer gewesen sei als seine dichterische. Sie waren gleich mächtig und gleich ursprünglich. Aber die künstlerische mußte zunächst unter der dichterischen leiden, weil sie deren ungemessenen Inhalt nicht in die klare Form des Kunstwerks erheben konnte. Und doch wollte sie ihn gestalten. Und doch griff sie nach der lebendigsten Form, die es gibt: nach der dramatischen. Der Dichter lebte in seinen Vorstellungen, die er nach dem Drange seiner Natur ins Große und Uebermäßige steigerte. Der Künstler wollte diese Vorstellungen nicht blos ausprägen, sondern Charaktere daraus

lösen, die jetzt nichts anderes werden konnten als Vervielfältigungen und Dolmetscher des Dichters.

Der poetische Entwicklungsgang Schillers, den ich hier schildern will, umfaßt eine der innerlich bewegtesten Zeiten der Weltgeschichte. Es ist das vorletzte Decennium des vorigen Jahrhunderts: die Jahre von achtzig zu neunzig. Im Anfang des Jahrzehntes erhob sich in Deutschland die kantische Philosophie, am Ende desselben begann die französische Revolution. Diese beiden Begebenheiten bezeichnen genau die Grenzpunkte, zwischen denen die poetische Entwicklungsgeschichte Schillers verläuft. Es sind seine Wanderjahre, die damit anheben, daß er flieht, um ein Dichter bleiben und werden zu können, und die damit enden, daß er nach vielen Lebensstürmen endlich eine neue Heimath und einen eigenen Heerd findet. Er beginnt das Decennium als Karlsschüler in Stuttgart und beschließt es als Professor zu Jena.

Unter gewissen Bedingungen, die nicht in jedem Zeitalter stattfinden, ist der nächste und natürlichste Gegenstand für den Menschen das eigene Wesen, greift der Gestaltungsdrang in die eigene Seele und sucht darzustellen, was diese leidenschaftlich bewegt.

Unter diesen Bedingungen, wenn sie stattfinden, muß die Poesie, in welcher Form sie immer hervortrete, einen confessionellen Charakter annehmen: sie wird ihrer innersten Natur nach die Selbstoffenbarung, das Selbstbekenntniß des Dichters. Er spricht aus, was alle bewegten Gemüther mit ihm, er am mächtigsten empfindet. „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab ihm ein Gott zu sagen, wie er leidet.“ Dieser confessionelle Charakter ist der Dichtung nicht zufällig, sondern bedingt durch die ganze Gemüthsverfassung eines Zeitalters. Und gerade für die Anfänge der neueren Poesie ist dieser Charakter durchaus bezeichnend, durchaus unterscheidend. Das dichterische Selbstbekenntniß ist zum Bedürfniß, zur unwiderstehlichen Nothwendigkeit geworden, und diesem Triebe gehorcht die Poesie: sie spielt gleichsam aus diesem lyrischen Grundton. Um die so gestimmte Poesie zu verstehen, muß man genau vertraut sein mit der Gemüthslage des Dichters, mit der Empfindungsweise, die ihr zu Grunde liegt. Das ist der einzig zutreffende Gesichtspunkt, diese Dichtungen zu erklären; er ist mehr psychologisch als ästhetisch, er betrachtet im Dichter mehr den Menschen als den Künstler. Und unter diesem Gesichtspunkte

als dem leitenden, stelle ich mir die Dichtungen vor, welche Schillers Wanderjahre begleiten. Sie sind sämmtlich die Abbilder seines eigenen inneren Lebens; ihre einzige Regel, das einzige Gesetz ihrer Fortbildung ist seine eigene Lebensentwicklung. Ich werde daher in diesen Dichtungen nichts Anderes erblicken, als die Seelengemälde des Dichters, ich werde ihre Entfaltung nur durch die seinige erklären: er ist das Orginal, sie sind die Abbilder. Von Kunstwerken dieser Art, wie sie die Geistesanlage der neueren Zeit bedingt, wird man freilich nicht rühmen können, was Schiller selbst von dem göttlichen Kunstwerke rühmt: „den Künstler wird man nicht gewahr, bescheiden verhüllt er sich in ewige Gesetze!“ Aber man darf diesen Maßstab vollendeter Kunst auch nicht mitbringen zu diesen Poesien. Hier merkt man den Künstler, hier schaut er überall durch, hier will er sich und sich vor Allen in seinen Dichtungen offenbaren. Aus den Dichtungen unserer Goethe und Schiller empfangen wir den deutlichsten, lebhaftesten Eindruck von ihnen selbst. Wird man dasselbe sagen können von den Dichtungen Homers, von den Tragödien Shakespeares? Ihre Werke sind uns klar, ihre Personen dunkel! Hier darf man gestehen: den

Künstler wird man nicht gewahr, bescheiden verhüllt er sich in ewige Gesetze. Und der einzige Charakter Shakespeares, der das Talent hätte, Confessionen und Selbstbekenntnisse zu schreiben — Hamlet — war sehr bezeichnend zugleich das erste Object, an dem Goethe den Shakespeare ergriff und sich und seinen Zeitgenossen klar machte. Ich scheine einen Tadel ausgesprochen zu haben, den ich nicht beabsichtige. Ich will unsere Goethe und Schiller nicht tadeln, daß sie Homere und Shakespeare nicht waren. Vielmehr begreife ich sehr gut, daß sie es nicht sein konnten. Die ganze Empfindungsweise des Zeitalters, in dem sie — das in ihnen lebte, machte es nothwendig, daß sich ihre Poesie in Selbstbekenntnissen aussprach. Und diese Selbstbekenntnisse wirkten, wie sie gemacht waren, mit unwiderstehlicher, dämonischer Gewalt. Aber wir müssen die Empfindungsweise näher kennen lernen, welche diese Selbstbekenntnisse hervortreibt.

II.

Wenn sich Empfindungen entdecken ließen, wie Naturgesetze, so würde ich sagen, das achtzehnte Jahrhundert habe eine neue Empfindungsweise entdeckt. Vielmehr hat es dieselbe hervorgebracht; sie folgte mit Nothwendigkeit aus den geistigen Bedingungen, die dem Jahrhundert zu Grunde lagen. Die gesammte wissenschaftliche Weltansicht der neuern Zeit, in Verbindung mit dem Protestantismus entstanden, gründete sich zunächst auf forschende Naturbetrachtung. Auf die Natur, als die alleingültige und normgebende Wahrheit, richtete sich der neu erwachte menschliche Erkenntnißtrieb; das wißbegierige Auge des Forschers durchwanderte die Welt von den

Sternen bis zu den Staubfäden, und nachdem es sich gesättigt hatte an der Kenntniß des mechanischen Weltbaus im Großen, untersuchte es die mikrokosmische Natur bis in ihre kleinsten Theile, bis in ihre geringfügigisten Organismen. Die Naturwahrheit wurde Maßstab und Richtschnur für alle übrigen. Ueberall wurde Uebereinstimmung mit der Natur gefordert. Auch die menschliche Seele sollte gewisse unverbrüchliche Wahrheiten mit auf die Welt bringen als normgebend für das geistig-sittliche Leben; diesen „angebornen Wahrheiten“ gemäß entstand die Forderung eines natürlichen Rechts, einer natürlichen Religion. Diese geforderte Uebereinstimmung mit der Natur, gleichgültig wie sie war gegen die überlieferten Sitten, mußte nothwendig zum Widerspruch mit den geschichtlichen Mächten führen. Und je leidenschaftlicher sich das menschliche Interesse nach jener Seite zuneigte, um so leidenschaftlicher widersprach es der andern. Die ausschließende Theilnahme an der Natur nahm zu ihrer unvermeidlichen Kehrseite die Gleichgültigkeit und Abneigung gegen die geschichtlich überlieferte Welt. Denken wir uns diese Richtung verfolgt bis auf einen äußersten Punkt, so wird an diesem äußersten Punkte, wer ihn erreicht, der Natur sich völlig hinge-

geben, der Geschichte, welche die gebildete Welt umfaßt, sich völlig entfremdet fühlen. Und das ist die Empfindungsweise, von der ich rede. Es wird schwer sein, dieselbe rein zu vollziehen und ganz darin aufzugehen, weil es schwer fallen muß, sich ganz abzulösen von den Mächten geschichtlicher Gewohnheit und Bildung. Und nicht blos schwer, sondern naturwidrig sogar ist diese Ablösung, wenn sie in allem Ernste vollbracht wird, denn die geschichtliche Gewohnheit ist für den Menschen auch eine Natur. Aber der Dämon eines Zeitalters schreitet fort, bis er das äußerste Ende erreicht hat. Und hier, auf diesem exaltirten Standpunkte, muß die geschichtliche Menschenwelt als ein Zerrbild und die Natur als eine Sirene erscheinen! Jetzt ist die Natur nicht mehr ein Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung, sondern leidenschaftlicher Hingebung; sie wird nicht untersucht, sondern geliebt, und um so heftiger als man sich zurückgestoßen fühlt von dem geschichtlichen Leben, von der geltenden Gesellschaftssphäre der Menschen. Die Natur gilt nun als die einzige Wahrheit, die Geschichte als keine. Um so ausschließlich zu gelten, wird die Natur geradezu vergöttert. Aber die vergötterte Natur ist nicht mehr ein Gegenstand des

Denkens und Forschens, sondern der Empfindung und Phantasie. Und so lebte die Natur in der Empfindung und Phantasie von Jean Jacques Rousseau! Er hat jenen äußersten Grenzpunkt erreicht, den die Richtung des Jahrhunderts anstrebte. Weiter konnte das Naturinteresse nicht gehen als bis zu dieser pathologischen Naturempfindung; ausschließender konnte die Naturempfindung nicht werden, als sie Rousseau ergriffen; sie hat in diesem merkwürdigen und tragischen Charakter ihren Botschafter gefunden. Es sind hier nicht die Gesetze der Natur, die den menschlichen Entdeckungsgeist reizen, es ist die Naturmacht, die elementare, die ihn bezaubert; es ist die menschenlose einsame Natur, die er mit seinen Phantasien bevölkert: die Meilleriefelsen am Genfer See, wo St. Preux an seine Julie denkt, die Einsiedelei und Wälder von Montmorency, wo Rousseau seine Heloise dichtet, der Bieler See, wohin der Verfolgte sich flüchtet, um allein und sicher zu sein; hier überläßt er den einsamen Nachen dem Spiele der Luft und der Wellen, und ganz versenkt in die Träume seiner Phantasie, ruft er leidenschaftlich aus: „o Natur! o meine Mutter, hier sind wir allein, hier bin ich glücklich!“ In diesem verzehren-

den, einsamen Genusse der Natur sind die einzigen Gegenstände, die ihn beschäftigen, seine Empfindungen. Was die Phantasie ihm vorzaubert, sind Menschen, die ebenso empfinden als er. Je mehr er diese Phantasienmenschen liebt, um so leidenschaftlicher flieht er die wirklichen, von denen er sich allenthalben getäuscht und verfolgt wähnt. Kein Wunder, daß ihm seine Empfindungen so theuer werden, daß sie ihm „einzig“ erscheinen. Oft wenn er eine Gemüthsbewegung, ein leidenschaftliches Gefühl in seinen Selbstbekenntnissen ausspricht, setzt er bezeichnend hinzu: „so hatte noch niemand empfunden!“

Was aber bleibt für eine solche Vorstellungsweise von der Menschenwelt übrig? Nichts Werthvolles als die reine Empfindung, die der Einzelne für den Einzelnen hat, die den natürlichen Menschen mit dem natürlichen Menschen verbindet: nichts Großes und Begehrenswerthes als Freundschaft und Liebe. Eben deshalb müssen Freundschaft und Liebe so hoch im Preise steigen als die übrige Menschenwelt sinkt, sie gelten als die einzigen höchsten Güter, um derentwillen allein das Leben lebenswerth scheint. Sie beschäftigen und verzehren alle Gemüthskräfte. Die ganze Lebensaufgabe scheint gelöst, der höchste mensch-

liche Lebenszweck erreicht zu sein, wenn sich die Herzen ergreifen, wenn man empfindet, daß man empfunden wird. Freundschaft uud Liebe waren nicht neue Züge des menschlichen Herzens, die erst jetzt zum Vorschein gekommen, — sie sind so alt als das menschliche Herz, — aber noch nie waren diese Züge so jugendlich, so reizend, so magisch erschienen, daß man nur in ihnen glaubte die wahre und reine Menschennatur, das menschliche Ideal, zu erkennen. Darin eben bestand jene neue Empfindungsweise, auf welche ich ziele. Rousseau hat sie der Welt offenbart. Er schilderte sie in einem Roman, der eigentlich keine Begebenheiten, sondern nur Empfindungen erzählte: es waren die Briefe zweier Liebenden, und er nannte diesen Roman sehr bezeichnend „die neue Heloise“. So einförmig er war, wirkte er zauberhaft auf die Gemüther; er traf eine Welt, die gewöhnt war mit demselben Leidenschaften leichtsinnig und frivol zu spielen, die der Dichter der Heloise als des Lebens innerstes Leben ansah. In dem großen Getriebe der geselligen Welt spielten diese Leidenschaften wie ein buntes Feuerwerk, in dem Roman vom Genfer See waren sie wirkliches verzehrendes Feuer. Dieser Contrast wirkte betäubend. Das Buch erscheint in

Paris als eben der Carneval beginnt. Eine Fürstin empfängt den Roman, wie sie bereit ist, auf den Ball in die Oper zu fahren; sie will mit der Lectüre dieses Buches sich die letzte noch übrige Stunde vertreiben; sie liest; um Mitternacht befiehlt sie den Wagen und liest weiter; man meldet, daß er bereit sei, sie antwortet nicht, sie vergißt Alles über dem Buche; endlich melden die Diener schon die zweite Stunde: „es eilt nicht," erwiderte sie und liest weiter; ihre Uhr ist stehen geblieben; sie frägt nach der Stunde und hört, daß es vier ist; „so ist es zum Ball zu spät, man soll den Wagen fortschicken!" Die neue Heloise fesselt sie und sie liest die ganze Nacht weiter.

Was aber wird aus dem menschlichen Leben im Ganzen, wenn Rousseau's Empfindungsweise gelten soll? Das Leben muß dem Naturideale gleichgemacht werden, antwortet Rousseau, durch eine neue Erziehung, durch eine neue Ordnung der Dinge. Aber dieses Ideal ist ein unbestimmtes und findet sich nirgends als in der Empfindung und Phantasie. Es ist ein Paradies, das man phantasiren muß, um es zu haben, dichten um es zu genießen. So verwandelt sich hier das ganze geistige Leben in

phantasirende Empfindung, die freilich eine sehr poetische, aber unter dem ernsten Gesichtspunkte ächter Lebensweisheit angesehen, sehr bedenkliche Gemüthsstimmung bildet. Sie schwelgt in Entwürfen einer neuen glücklichen Welt, von der es unbestimmt bleibt, ob sie nichts als ein harmloses Idyll sein oder sich erkühnen will, an die Stelle der wirklichen zu treten, ob sie sich der geschichtlichen Welt entgegensetzen oder in die Vorwelt nach Arkadien zurückflüchten wird. Die ergriffenen Gemüther kommen in eine leidenschaftliche Spannung, in der jugendliche Neuerungssucht mit idyllischen Empfindungen wechselt, und stürmische Projecte für die Zukunft mit reizenden Träumen von Glück und Liebe wetteifern. Es läßt sich voraussehen, daß dieser phantasirenden Empfindungsweise, so sehnsüchtig und leidenschaftlich sie ist, eine wirkliche Befriedigung auf die Dauer nothwendig fehlt. Sie ist so unbestimmt und gestaltlos als unsere ersten Frühlingsempfindungen; sie ist eben so ahnungsvoll und verlockend wie diese. Aber das menschliche Gemüth muß sich in dieser leidenschaftlichen Spannung verzehren, denn es muß von jeder ernsthaften Berührung mit der Welt und den Menschen immer wieder unbefriedigt zu seinen Phantasien

zurückkehren. Es beginnt mit liebenswürdiger, feuriger Schwärmerei und endet mit nichtsvermögender, grämlicher Hypochondrie. Das war Rousseau's unglückliches und sehr begreifliches Schicksal. Es gehörte eine sittlich und poetisch weit größere Kraft dazu als Rousseau aufzuwenden hatte, um sich mit der Welt wie sie ist liebevoll zu versöhnen und mit ihrem Reichthume zu erfüllen, statt sie leidenschaftlich zu bekämpfen, grämlich zu fliehen und die eigenen schon verzehrten Phantasien stets von neuem zu genießen. „Die Menschen fürchtet nur, wer sie nicht kennt, und wer sie meidet, wird sie bald verkennen," — sagt der Fürst im Tasso. Das war Rousseau's Fall. Darüber ist Rousseau zu Grunde gegangen. Der dauernde Gegensatz gegen die Welt, — halb tragisch, halb idyllisch, — zerrüttet nicht blos das Gemüth, er verarmt auch die Phantasie. So ist das Schicksal des Dichters in jedem Sinn auf die Frage gestellt, ob er die Kraft haben wird bei Zeiten auf ein unmögliches und darum unwahres Glück zu verzichten, seine Traumwelt fallen zu lassen gegen die wirkliche, den Punkt aufzugeben, wo Rousseau stehen geblieben, die Welt aus ihren Angeln zu heben, vergebens gesucht, zuletzt nur sich aus allen Lebens-

fugen wirklich gebracht hat; ob er im Stande sein wird, der Sirene zu entfliehen, die ihn unvermeidlich in den Abgrund zieht, und in der Geschichte etwas ganz anderes zu erblicken als eine abgefallene, entstellte, ihrem Urbild untreu gewordene Menschenwelt. Mit einem Worte: es ist die Lebensfrage des Dichters, ob er seine ideale Weltanschauung wird versöhnen können mit der geschichtlichen?

III.

Daß ich gleich diese Frage entscheide; sie ist gelöst worden: der Genius der Poesie kam zu uns, um aus der Traumwelt, die er in Rousseau geboren, überzugehen in die wirkliche, nicht ohne Schmerz und Entsagung, aber mit um so größerer Kraft und gerichtet auf so viel größere Ziele! Und es war unser Schiller, der den Uebergang gemacht und Schritt für Schritt gebeichtet hat in den Dichtungen seiner Wanderjahre, dem es gelungen ist, die phantasirende Empfindung aufzuklären und zu erfüllen zu einer poetischen Weltanschauung, die ihrer Natur nach eine bejahende ist und die geschichtliche Welt liebevoll einschließt. Er hat den Zauber Rousseau's am gewaltigsten empfunden und unter diesem Zauber gelebt

und gedichtet, bis er die Kraft fand, ihn zu lösen. Seine Selbstbekenntnisse beginnen mit einem Hymnus auf Rousseau und enden mit einem Hymnus, der die Ordnungen der Geschichte verherrlicht. Und wie seine Phantasie ihre Vorstellungen unwillkürlich ins Große und Unerreichbare hinauftreibt, so erscheint ihm damals Rousseau selbst als der größte der Menschen, mit dem verglichen alle übrigen klein sind, vor allem seine Verfolger:

Und wer sind sie, die den Weisen richten?
Geisterschlaken, die zur Tiefe flüchten
Vor dem Silberblicke des Genies!
Abgesplittert von dem Schöpfungswerke,
Gegen Riesen Rousseau kind'sche Zwerge,
Denen nie Prometheus' Feuer blies!

Er steht ganz wie Rousseau unter der ausschließenden Macht leidenschaftlicher Naturempfindung. Es ist dem jugendlichen Schiller nur darum zu thun, seine Empfindungen so groß als möglich zu phantasiren, so gewaltig als möglich auszusprechen, damit sie andere ergreifen und wieder empfunden werden. Seine Empfindung gilt ihm mehr als irgend ein sachlicher Gegenstand. Er ist sich dessen bewußt, er bekennt es offen vor aller Welt. Als sein zweites dramatisches Werk in Scene treten soll, läßt er neben

den Anschlagzettel eine Erinnerung an das Publikum drucken, worin er sagt: „eine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung in der Brust meiner Zuhörer bewirke, wiegt bei mir die strengste historische Gerechtigkeit auf.“ Und von dem Helden seines Drama's heißt es in eben dieser Erinnerung: „Fiesko, von dem ich vorläufig nichts Empfehlenderes zu sagen weiß, als daß ihn Jean Jacques Rousseau in seinem Herzen trug.“

Diese phantasirende Empfindungsweise, hingegeben an die Natur und leidenschaftlich gespannt gegen die geschichtlichen Ordnungen, gestaltet sich in Schillers kräftiger Seele unwillkürlich dramatisch. Seine dramatischen Erstlinge müssen aus dieser tragisch-idyllischen Empfindungsweise erklärt werden. Die ästhetische Schätzung ist hier weniger zureichend als die psychologische. Man kann diese Dramen nicht aus ihren Charakteren, — man muß diese Charaktere aus Schiller erklären. Sie sind die Projectionen seiner Phantasie: Entwürfe, die ihn selbst oder sein Gegentheil darstellen. Diese Dichtungen sind Selbstbekenntnisse in dramatischer Form. Die dramatische Form ist die Methode seiner Selbstdarstellung. Er kann sie nicht entbehren, denn wie

diese gewaltige Natur einmal beschaffen ist, muß sie sich auf das lebendigste, wirksamste aussprechen und in ihrer Selbstdarstellung gleichsam verdoppeln. Das aber macht diese Selbstbekenntnisse unwillkürlich dramatisch, die dramatische Form ist sein Bedürfniß, seine Natur; und niemand wird zweifeln, daß sich in diesen jugendlichen Werken eine Kraft verräth, die berufen war, der erste dramatische Dichter der Deutschen zu werden. Aber ganz anders stellt sich der Werth und die Bedeutung dieser Dramen, wenn ihre Charaktere für sich genommen und als solche auf die Probe gestellt werden. Der Inhalt eines Dramas ist eine Handlung, die sich durch Charaktere verwirklicht; Charaktere aber müssen das Gesetz ihrer Handlungsweise in sich tragen: „hab' ich des Menschen Kern erst untersucht, so weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln" — sagt Schiller selbst in seinem Wallenstein. Einen solchen innern Kern muß jeder Charakter haben, der ein Charakter ist in des Worts prägnantem Verstande. Wenn er diesen Kern nicht hat, so ist er nicht dramatisch. Gesetzt nun, der Drang eines Dichters treibe ihn, nur sich auszusprechen und seinen Gemüthsbewegungen Luft zu machen, so kann er uns mit sich fortreißen, wenn

er gewaltig ist, aber eines wird er nicht können: er wird die Kraft und Reife nicht haben, aus sich andere Charaktere zu erzeugen von eigenem inneren Kern; er wird nur sich in vergrößerten Phantasiebildern darstellen, nur sich abbilden, aber in dem Drama selbst ist kein Original, kein eigenmächtiger Charakter. Wenn wir diese so geschaffenen Charaktere bis auf ihren letzten Kern verfolgen, so wird sich zeigen, dieser Kern ist die phantasirende Empfindungsweise des Dichters: dieser Charakter ist sein Selbstbekenntniß. Sehen wir nun zu, ob sich der Dichter nach den Charakteren richtet, die er darstellt, oder diese nach ihm, ob er sie selbständig aus sich entläßt oder gängelt an dem Leitfaden der eignen Empfindung. Ist das letztere der Fall, so werden diese Charaktere Kinder sein, die keinen Schritt thun ohne ihren Vater; sie werden Kinder sein, wenn auch gewaltige, da sie einen solchen Vater haben.

IV.

Vergegenwärtigen wir uns nun den jugendlichen Schiller, wie er mit Rousseau sympathisirt, schwärmend in den Idealen der Natur und der Vorzeit, leidenschaftlich erregt gegen die geschichtliche Ordnung, die ihm verzerrt scheint, unter Verhältnisse gedrückt, die eine solche Empfindungsweise begünstigen, indem sie dieselbe steigern: — was wird diese Phantasie, kraftvoll und thatenlustig wie sie ist, unternehmen? Sie wird sich ein Urbild dichten menschlicher Naturkraft und ein Zerrbild menschlicher Verdorbenheit auf Rechnung der falschen Gesittung; sie wird ihr Ideal als einen Verstoßenen hinstellen, dem nichts übrig bleibt als das Gefühl seiner Kraft; sie wird dem geschichtlichen Staat der Gesetze gegenüber einen Natur-

staat entfesselter Kräfte aufrichten, die sich zur geselligen und gesitteten Welt vollkommen excentrisch verhalten, und diese Bilder alle werden sich in dieser Phantasie auf das lebendigste ausmalen. Das sind die böhmischen Wälder, das ist Karl Moor, der in den Idealen der Natur und Vorzeit schwärmt und jetzt als der verstoßene Sohn an die Spitze der Räuber tritt und den Krieg erklärt an die geltende Ordnung der Dinge. Sein erstes Wort ist aus der Seele des Dichters geredet: „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säculum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen!“ „Da verrammeln sie sich die gesunde Natur durch abgeschmackte Conventionen. Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre.“ „Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus.“ Das Alles ist sehr heroisch empfunden, aber diese heroische Empfindung ist nur phantasirt, denn daneben steht unmittelbar die idyllische. Neben die Erinnerungen des Plutarch tritt unmittelbar die Erinnerung an die Heimath — und der Adlerflug ist

vergessen. Jetzt sehnt er sich nach den Schatten seiner väterlichen Haine und nach den Armen seiner Amalia, wie eben vorher noch nach Hannibals und Scipio's Siegen. Das heroische Pathos wechselt mit dem idyllischen, wie in der Empfindungsweise des Dichters. Und wie er nun durch die bösen Ränke des Bruders sich verstoßen sieht von der Heimath, ergreift ihn ein unbändiger Zorn über seine nicht erwiederte Hingebung und er schwört sich im verwegensten Sinne des Worts zum Banditen. Aber das Banditenhandwerk ist in der Wirklichkeit gemein und abscheulich. Er phantasirt sich zu einem idealen Räuber. „Wiedervergeltung soll sein Handwerk sein, Rache sein Gewerbe." Er möchte die Gerechtigkeit improvisiren, die der bürgerlichen Gesellschaft gebricht. Aber seine Phantasien vom menschlichen Naturrecht werden ernstlich widerlegt durch seine Genossen, die wirkliche Räuber sind und zahllose Abscheulichkeiten begehen aus bloßer frevelhafter Lust. So muß sich der Räuberhauptmann beschämt gestehen, daß er der Mann nicht sei, das Racheschwert des oberen Tribunals zu regieren. Seine Phantasie hatte ihn erhitzt gegen die geordnete menschliche Gesellschaft, die ihm schlecht schien; jetzt hat er sich mit der schlechtesten

umgeben, und flüchtet aus dem Räuberleben wieder in seine Phantasie und durch diese zu den heroischen und idyllischen Empfindungen. Der Anblick der untergehenden Sonne rührt ihn zu Thränen: „so stirbt ein Held!“ — sagt er, in diesen Anblick verloren. Die Gedanken an die Kindheit leben wieder auf, mit ihnen die Sehnsucht nach Freundschaft und Liebe, nach dem Schlosse des Vaters, nach den grünen Thälern der Heimath. Aber die weiche, idyllische Empfindung, wie sie die heroische vertreibt, wird sogleich von dieser vertrieben. Seine Räuber haben wie die Löwen gekämpft, sie haben eine Phantasiethat verrichtet und einen verloren gegen dreihundert, die sie getödtet! Diese große That ergreift lebhaft sein heroisches Kraftgefühl, die kindlichen Gedanken sind verschwunden, und er schwört bei den Gebeinen seines Roller, er wolle die Räuber, seine Genossen, niemals verlassen. So ist dieser bestimmbare Jüngling: jeder mächtige Eindruck reißt ihn fort, die Gewalt der augenblicklichen Empfindung beherrscht ihn unwiderstehlich; noch eben wollte er die Räuber fliehen, überwältigt von dem Eindruck ihrer Verbrechen, jetzt will er sie niemals verlassen, überwältigt von dem Eindruck ihrer Tapferkeit. Wenn

nur die Eindrücke stark, gewaltig, imposant sind, so läßt er sich leiten wie die Phantasie eines Dichters: natürlich, denn er ist nichts anderes als eine solche Phantasie; der eigene Kern fehlt, der allein den wirklichen Charakter bildet. Und wie die Eindrücke, die er empfängt, so ist der Eindruck, den er macht: er imponirt unwillkürlich. Kosinsky kommt und sucht „den großen Grafen von Moor," er findet ihn, und kaum hat er ihn gesehen, so hat er ihn auch erkannt: „ich habe mir immer gewünscht, den Mann mit dem vernichtenden Blicke zu sehen, wie er saß auf den Ruinen von Karthago, — jetzt wünsch' ich es nicht mehr!" Moor ist dieser Mann. Wenn ich mir zurückrufe, wie er noch eben von Glück und Kindheit und Unschuld und den grünen Thälern der Heimath träumte, noch eben zerfloß beim Anblick der untergehenden Sonne, noch eben mit Tagelöhnerarbeit die Seligkeit einer einzigen Thräne erkaufen wollte, so kann ich mir wirklich zu diesem weichen, schwärmerischen Jünglinge keinen Mariuskopf denken. Es ist die Phantasie Schillers, die jetzt heroisch, jetzt idyllisch gestimmt ist und vom Plutarch zum Rousseau im Wechsel eines Augenblicks übergeht; sie empfindet im Karl Moor, sie sieht mit den Augen Kosinsky's:

das Alles sind nicht Charaktere, sondern Selbstbekenntnisse des Dichters. Dem Knaben Kosinsky gegenüber zeigt sich Moor als ein Mann, der das Leben kennt und Andere warnen darf, er weist den Neuling zurück, der ein Mitglied seines Naturstaates werden möchte. Und doch entwaffnet dieser alle mächtigen Gründe, die Moor aufbringt, mit einem einzigen Worte. Er erzählt ihm die unglückliche Geschichte seiner Liebe, und der bloße Name „Amalia", und der bloße Klang dieses Namens, der ihm theuer ist, bringt den Helden aus der Fassung und führt wie mit einem Zauber das Idyll der Heimath vor seine Seele. Kosinsky ist für die Bande geworben, und die Parole des Hauptmanns lautet: „sie weint, sie weint! sie vertrauert ihr Leben, auf, hurtig, alle nach Franken!" So wechseln die heroischen Empfindungen mit den idyllischen, wie die böhmischen Wälder mit Franken.

Und nun er endlich die Heimath wiedersieht, löst er sich auf in phantasirende Empfindung. Der Held und Räuber ist vergessen, und seine ganze Seele wird idyllisch und kindlich gestimmt und verwandelt sich in Sympathie mit der Heimath. „Vaterlandserde, Vaterlandssonne, Vaterlandshimmel und Fluren

und Hügel und Ströme und Wälder, seid alle, alle mir herzlich gegrüßt. Wie so köstlich weht die Luft von den Heimathgebirgen. Elysium! dichterische Welt! Halt ein, Moor, dein Fuß wandelt in einem heiligen Tempel!" Die Bilder der Knabenzeit werden ihm wieder lebendig. Auch seine Knabenspiele waren idyllisch und heroisch zugleich. „Sieh' da, auch die Schwalbennester im Schloßhof, auch das Gartenthürchen und diese Ecke am Zaun, wo du so oft den Fanger belauschtest und necktest, und dort unten das Wiesenthal, wo du der Held Alexander deine Macedonier ins Treffen bei Arbela führtest, und eben da der grasige Hügel, von welchem du den persischen Satrapen niederwarfst." Wie sich mit dem fränkischen Wiesenthale die Schlacht von Arbela verbinden läßt in dem Phantasiespiele eines Knaben, so überhaupt vereinigen sich Idyll und Heroenthum, Rousseau und Plutarch in der Phantasie unseres Helden. Er ist ein Knabe geblieben; seine Phantasie spielt mit den Bildern fort, die sie damals geschaffen, und seine Seele lebt nur in diesen Phantasien. Jetzt spielt er den Plutarch auf der Guitarre, wie seine Amalia den Homer. Es ist nicht Hectors Abschied von der Andromache, sondern er ist der Hector und sie die

Andromache, und sie brauchen die Ilias nur, um ihre Empfindungen aus dem Idyllischen ins Heroische zu übersetzen. Wenn Hector-Moor sagt: „all' mein Sehnen will ich, all' mein Denken in der Lethe stillen Strom versenken, aber meine Liebe nicht," — so ist das nichts anderes als eine heroisch gefaßte Liebeserklärung. Und das Wiedersehen in der Unterwelt zwischen Brutus und Cäsar nach der Schlacht von Philippi ist das Spiel einer Phantasie, die jetzt mit dem Brutus, jetzt mit dem Cäsar sympathisirt und in echt jugendlicher Weise noch nicht bestimmte Charaktere sucht, sondern Größe und Kraft im Allgemeinen. Moors Räuberthum selbst ist im Grunde nichts anderes als ein verunglücktes Phantasiespiel. Er phantasirte sich zum Räuber, er wollte den Räuber spielen, und seine Tragödie ist, daß sich mit dem wirklichen Leben und dem Ernst geschichtlicher Verhältnisse nicht spielen läßt. Mit dieser Erfahrung muß er sein Phantasieleben beschließen. Am Ende muß er sich selbst bekennen: „O eitle Kinderei! Da steh' ich am Rande eines entsetzlichen Abgrunds und erfahre mit Heulen und Zähnklappern, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten würden." Nur darin wuchert noch

die überschüssige Phantasie, nur darin imponirt er sich selbst noch zu sehr, daß er glaubt, die sittliche Welt sei so leicht zu zerrütten.

Karl Moor ist kein bestimmter, in sich gegründeter Charakter: er ist ein Phantasiebild und zugleich ein Spiegelbild des damaligen Schiller. Alle Ungereimtheiten dieser Figur, so viele sie hat, als Charakter genommen, lösen sich auf, wenn sie als ein Selbstbekenntniß des Dichters verstanden wird. Diese heroisch-idyllischen Phantasien im Spiel ihres Wechsels, in ihrem Ringen nach Größe, in ihrer gestaltlosen Größe selbst, bilden nimmermehr den Kern eines Charakters, sie sind die Stimmungen eines werdenden Dichters, der zugleich ein gewaltiger Mensch ist. Und daß dieser Dichter seine Empfindungen über Alles gesetzt, daß er dem ungestümen Drange seiner Phantasie nachgegeben, nur was in ihm lebte rücksichtslos dargestellt hat, daß er mit einem Worte gegen sich vollkommen wahr gewesen und lieber so viele Widersprüche verschuldet, als diese Wahrheit nur ein einzigesmal verkümmert hat, das gibt seiner Dichtung den großen psychologischen Werth und verbürgt mehr als ein kunstgerechtes poetisches Werk seine

Fülle und Kraft. Er macht an seinem Phantasiebilde, nun es vollendet vor ihm dasteht, die große Erfahrung, daß ihm dieses Bild nicht ähnlich ist, nicht ähnlich sein soll. Und wenn zuletzt der Räuber Moor vor sich selbst erschrickt, so ist das auch ein Selbstbekenntniß des Dichters!

V.

Indessen ist es unmöglich, Männliches zu schaffen, so lange man als ein Jüngling empfindet und seinen Empfindungen Luft machen will. Die Phantasie im Spiele mit ihrer eigenen Größe hat einen mächtigen bannenden Zauber, dem man nicht mit einemmale entflieht. Noch streiten in unserem jugendlichen Dichter die idyllischen und heroischen Stimmungen, und dieser Streit ist noch lange nicht ausgeglichen. Die idyllischen Bedürfnisse drängen nach Glück, Freundschaft, Liebe; die heroischen begehren nicht weniger stürmisch Ehre, Macht, Ruhm; und beide verlangen mit gleicher Naturstärke Befriedigung. Der Räuber Moor war das Bild nicht, in dem sich eine solche Phantasie wirklich befriedigen

konnte. Sie muß sich eine andere Gestalt dichten zu ihrem wohlgetroffenen Ebenbilde, sie nimmt sich einen Menschen zum Vorwurf, den die Natur ausgerüstet hat mit allen Talenten und Leidenschaften, die zur Größe befähigen und hindrängen, den die Natur zugleich verschwenderisch ausgestattet mit allen Gaben, die ihn liebenswürdig und begehrenswerth machen: einen Menschen, in dem die heroische Thatkraft eben so stark ist, als die idyllische Genußfähigkeit, der eben so geschickt ist, Staaten zu gewinnen als Herzen! das ist verglichen mit den Helden des Alterthums kein Hector oder Brutus, sondern ein Alcibiades, dessen gefährliche Größe sich in die reizende Hülle der Anmuth verkleidet. Es soll ein politischer Charakter sein, der unter der Maske des üppigen Müßiggangs, unter dem Schleier des unbefangenen Lebensgenusses nur auf den Augenblick lauert, wo er die größte seiner Leidenschaften, den Ehrgeiz, befriedigen und an die Spitze der Dinge treten kann, denen er scheinbar gleichgültig zusieht. Im Innersten, Allen unbemerkt, lebt er nur seinen Plänen, die er an unsichtbaren Fäden dem großen Ziele zuführt. Was er thut, ist berechnet, auch das Nebensächliche und Unbedeutende. Während er ein schwelgerisches, unbe=

kümmertes, thatloses Leben förmlich zur Schau stellt, ist er im Geheimen überall hin gespannt, aufmerksam, thätig. Nichts entgeht seinem spähenden Auge. Was auch geschieht, verwerthet und nützt er in seinen Plänen, denen er Alles unterordnet. Der Augenblick muß kommen, wo seine geheime Saat aufgehen und er der Schnitter sein wird. Er hat die Parole bereit, die der Sclave ausgeben soll, wenn die Stunde der Entscheidung da ist; werden dann seine Mitbürger fragen, wie er gesinnt sei und was er vorhabe, so soll der Sclave antworten: „Genua liegt auf dem Block und sein Herr heißt Johann Ludwig Fiesko!"

So sollte dieser Charakter werden. Aber so ist er nicht geworden. Hätte ihn der Dichter so dargestellt, so würde er sich in einem wirklichen dramatischen Charakter seiner selbst entäußert haben. Er hat ihn so nicht dargestellt. Die Natur des Dichters war mächtiger als ihr Project: unwillkürlich hat der Charakter, den sie beabsichtigte, ihre eigene Empfindungsweise angezogen und damit sich selbst in ein dramatisches Spiegelbild verwandelt. Dieser Fiesko ist, wie sein Dichter, ein genialer, phantasievoller,

bestimmbarer Jüngling, den jeder große Eindruck mit sich fortreißt, und der am wenigsten gemacht ist, der politische Charakter zu sein, den Schiller ihm aufgab. Er soll überall berechnet und planvoll handeln. Aber er ist der Mann nicht, dem mächtigen Augenblick Widerstand zu leisten, und so ist er fortwährend in Gefahr, seinen Plan zu verlieren. Um solche Pläne, angelegt auf ein politisches Ziel, gefährlich und fern=sichtig wie sie sind, mit unerbittlicher Sicherheit durchzuführen, — dazu gehört eine männliche Kraft und Kälte, eine Zähigkeit in der Intrigue, eine Un=empfänglichkeit für alle ablockenden Eindrücke, eine feste, verschlossene, schweigsame Willenskraft, die wir in einer reizbaren, leicht verführerischen Jünglings=natur nicht suchen können, am wenigsten, wenn sie sich herumträgt mit Idealen von Glück und Größe. Man muß seiner Empfindungen vollkommen Herr sein, seinen Entwürfen, wie mächtig sie auch die Seele bewegen, in jedem Augenblicke befehlen können, wie Richard III.: „taucht unter ihr Gedanken!“ — und die Gedanken müssen in jedem Augenblicke gehorchen, wenn ein politischer Charakter entstehen soll, wie Schiller seinen Fiesko im Sinn hatte. Nach einem andern Modell hat er ihn angelegt, nach einem an=

dern gedichtet. So wenig er selbst, der bewegte und bewegliche Dichter, seine Leidenschaften unterdrücken und ihnen gebieten mochte: „taucht unter ihr Gedanken!“ — so wenig vermag es Fiesko, der Held seines politischen Trauerspiels. Fiesko verhält sich zu seinen Plänen ebenso wie Schiller zum Plan des Fiesko. Das künstliche Gewebe zerreißt jeden Augenblick an einer mächtig hervorspringenden Naturempfindung; jeden Augenblick wird es von einer Gemüthswallung überfluthet, jeder verführerische Eindruck spielt dem Fiesko unwillkürlich die Fäden seines Plans aus der Hand. Er will einen berechneten Liebesroman mit der Gräfin Imperiali spielen, um die Dorias sicher zu machen und ganz Genua zu täuschen, aber diese „Theaterleidenschaft“ spielt mit ihm, und er ist sehr in Gefahr, sich dabei zu vertändeln. Seine Phantasie wird für den Augenblick ernsthaft verstrickt, wenn auch nicht sein Herz. In der Absicht und dem Plane des Dichters ist Fiesko's Liebe zu Julia Imperiali blos Spiel und blos Maske. Aber von dem fortreißenden Eindruck der Situation selbst wird Fiesko augenblicklich ergriffen, und die begehrlich feurige Wallung, die ihn überrascht, steigt höher als die kalte Berechnung. Es gibt in seinem

Verhältniß zur Imperiali Augenblicke, wo die Gegenwart dieser leidenschaftlichen und mächtigen Frau weit reizender und belebender auf Fiesko's Stimmung einfließt, als das Spiel seiner weitblickenden und schlauen Intrigue, als der Reiz, dieses Spiel zu gewinnen. Braucht doch der Dichter selbst sehr acute dramatische Mittel, um die Kette zu sprengen, die sich Fiesko der Schwester Dorias gegenüber nicht lose genug angelegt hat. Erst muß die Fürstin durch Zudringlichkeit widerwärtig, durch das niedrigste der Verbrechen gemein und abscheulich werden, damit Fiesko gleichsam den entgegengesetzten Eindruck empfange. Es ist nicht der tiefversteckte Plan allein, der dieses Verhältniß knüpft und auflöst; Fiesko wird in beiden Fällen persönlich bestochen, und zuletzt muß er sie erst verachten, zuletzt muß sie ihm grade zu widerlich werden, damit er im Stande ist, sie zu vernichten. — Auf eine unbegreifliche Weise hat er im Stillen alle Mittel zusammengebracht, die arglosen Dorias zu täuschen. Einen bestimmten politischen Gedanken, der auf das Staatswohl ginge, hat er nicht, nicht einmal einen bestimmten ehrgeizigen Plan. Die Verschwörung der mißvergnügten Genueser hat er scheinbar theilnahmlos ihren Weg gehen lassen. Er

wartet bis seine Stunde schlägt. Und wenn sie schlägt, was wird geschehen? Er wird plötzlich hervortreten wie ein Halbgott, er wird eine ungeheure Wirkung machen, wenn er mit einemmale alle überrascht, es wird ein Contrast ohne Gleichen werden, wenn er in einem Augenblicke dasteht, Allen unerwartet, als das Haupt einer Verschwörung, die ohne ihn gemacht worden — und jetzt den Alcibiades plötzlich in den Brutus verwandelt! Nach diesem Augenblick dürstet seine Seele. Zunächst wird er ganz befriedigt sein, wenn er diese Wirkung gemacht hat, und Alle, die ihn aufgaben als den verlorenen und entarteten Sohn des Vaterlandes, jetzt mit Staunen Genuas größten Mann in ihm erkennen. Der Contrast steigert die Wirkung. Fiesko steigert den Contrast. Noch einen Moment spielt er den Alcibiades und im nächsten den Brutus. Die Verschworenen wollen ihn aufwecken aus seinem vermeintlichen Schlummer durch einen gewaltigen und zugleich ästhetischen Eindruck, ganz berechnet auf die reizbare Phantasie Fiesko's. Sie lassen das Bild vom Tode der Virginia vor ihm enthüllen. Er sieht es, aber er läßt nur den sinnlichen Eindruck auf sich wirken, er phantasirt nur im Anblick der römischen Jungfrau und

denkt weder an den Vater noch an den Decemvir. Er gefällt sich in diesem zwischen Kunst und Natur getheilten Enthusiasmus: „Ich könnte hier stehen und hingaffen und ein Erdbeben überhören. Nehmen Sie Ihr Gemälde weg! Sollte ich Ihnen diesen Virginiakopf bezahlen, müßte ich Genua zum Versatz geben. Nehmen Sie weg!" — Hier hat er die äußerste Grenze der genießenden idyllischen Phantasie erreicht. Jetzt ist der Augenblick da, wo die heroische durchbricht; jetzt tritt er hervor, den ungeheuren Triumph zu genießen. „Dachtet Ihr, der Löwe schliefe, weil er nicht brüllte? Ehe Ihr die Ketten rasseln hörtet, hatte sie schon Fiesko zerbrochen." Jetzt schüttet er seine Schatulle aus wie das Füllhorn der Gottheit: „Hier Soldaten von Parma, hier französisches Geld, hier Galeeren vom Pabst. — Genug! Genua kennt mich in euch! Mein ungeheuerster Wunsch ist befriedigt." —

Er wird das anerkannte Haupt einer mächtigen Verschwörung. Es steht jetzt bei ihm, was er aus sich machen wird, ob den Bürger oder den Herrn des neuzugestaltenden Staates. Ein politischer Charakter hätte diese Frage längst im Stillen entschieden, entweder nach der einen oder nach der andern Seite.

Nicht so Fiesko. Er entscheidet sie nur nach der Phantasie, und die Phantasie entscheidet nach der Stimmung des Augenblicks, unter der Herrschaft des mächtigsten Eindrucks. Eben hat er die Bewunderung seiner Mitbürger gekostet; er lebt noch ganz in diesem Eindruck; er schwelgt noch ganz in diesem Genuß! er möchte ihn um jeden Preis erhalten; um jeden Preis möchte er geliebt sein von dem furchtbaren Genua: er schwärmt in dieser reizenden und idyllischen Aussicht, daß er Genuas bewunderter Liebling sein kann, der tugendhafteste Mann des Staates, ein zweiter Timoleon. Der Mondschein begünstigt diese Schwärmerei. Und die Frage: „Republikaner Fiesko, Herzog Fiesko?“ — löst sich in und gemäß dieser Stimmung. „Sei frei Genua!“ — schließt er seinen Monolog, — „und ich dein glücklichster Bürger!“ — Das ist sein politisches Idyll. Es ist eine Mondnachtschwärmerei. Schon die nächste Morgendämmerung macht ihm andere Gedanken. Bei dem anbrechenden Morgen, der das menschliche Selbstgefühl aufschließt und erhöht, vor sich den majestätischen Blick über das Meer und Genua, und wie zuletzt die Sonne königlich aufsteigt über dem Meer und der Stadt, da regt sich sein monarchisches

Talent und die Mondscheinempfindungen sind vergessen. „Diese majestätische Stadt!“ ruft er aus, „und darüber emporzuflammen gleich dem königlichen Tag und darüber zu brüten mit Monarchenkraft!“ jetzt scheint es ihm namenlos groß, eine Krone zu gewinnen, und er ist entschlossen. Wohlan, so sollte er diesen großen gewagten Entschluß jetzt wenigstens, bis die Entscheidung vollendet ist, in undurchdringliches Schweigen verhüllen. Aber das Schweigen in diesem Falle ist ihm geradezu unmöglich. Das große Wort schwebt ihm fortwähend auf der Lippe. Nicht einmal vor dem Schelm, seinem Diener, kann er es verbergen; hat der Mohr ihn mit einigen wichtigen, unerwarteten Diensten überrascht, so muß er dem Mohren, als ob er ihm einen Gegendienst schuldig wäre, gleich noch mehr imponiren: „was dir der Graf schuldig bleibt, wird der Herzog hereinholen.“ Und was er vom Augenblick bestochen dem Diener ausplaudert, kann er noch weniger seiner Gemahlin verschweigen: „gehen Sie zu Bette Gräfin; morgen will ich die Herzogin wecken!“ „Die Grafen von Lavagna starben aus, Fürsten beginnen.“ Der Contrast ist zu mächtig, um ihn nicht auszusprechen, nicht an seinem Ausdrucke sich zu weiden. Seine

Phantasie spielt mit diesen Vorstellungen, die eben reife und tief gefaßte Entschlüsse nicht sind. Wenn nur nicht andere Vorstellungen kommen, die wieder mit seiner Phantasie spielen und diese unvermerkt ablocken von ihren Entwürfen. Fiesko ist leicht zu bestimmen, wenn man es versteht, seine Phantasie zu rühren. Das versteht die empfindsame Leonore. Mit schwärmerischer Gluth breitet sie das Idyll von Glück und Liebe vor seiner Einbildung aus, stellt ihm lebhaft und innig, mit aller poetischen Beredsamkeit, das Lebensglück idyllischer Empfindungen vor die Seele, und Fiesko ist ergriffen und entwaffnet. An dieser lockenden Vorstellung scheitern seine heroischen Morgenentwürfe. Er fällt seiner Gattin kraftlos um den Hals: „Was hast du gemacht, Leonore! ich werde keinem Genueser mehr unter die Augen treten." Und wäre nicht in diesem Augenblick der Kanonenschuß gefallen, das Zeichen der Action, so hätte das Idyll über den Helden gesiegt, und Verrina nicht nöthig gehabt, den Fiesko zu er ränken.

Zuletzt noch ein hervorstechendes Zeugniß, wie Fiesko seiner selbst nicht mächtig genug ist, um seinem großen Project eine augenblickliche Empfindung zu

opfern; wie er Alles ist, nur nicht, was er sein sollte und möchte: ein politischer Charakter. Er hat dem Mohren sein Geheimniß preisgegeben; dann hat er ihn schlecht behandelt, und der Mohr hat ihn dem Dogen verrathen. Aber der Doge folgt dem Beispiele Alexanders: ein Brief warnte den König vor seinem Arzte, er gab dem Arzte den Brief. Der Doge thut mehr; er schickt den Mohren gebunden seinem Herrn zurück — und wird die Nacht ohne Leibwache schlafen. Das ist eine großmüthige That von unwiderstehlichem Eindruck. Dazu kommt wiederum der Contrast, der den Eindruck erhöht. Die Botschaft des Dogen überrascht den Fiesko mitten unter den Verschworenen, wie Alles schon bereit ist für die losbrechende Empörung, die den Dogen stürzen soll. Und was sagt jetzt Fiesko? „Ein Doria sollte mich an Großmuth besiegt haben? Eine Tugend fehlte im Stamm der Fiesker? Nein, so wahr ich selber bin. Geht auseinander, ich werde hingehen und Alles bekennen.“ — Nun das ist menschlich genommen sehr vortrefflich, aber politisch genommen sehr unpraktisch und zweckwidrig. Fiesko geht wirklich hin, doch im Grunde nur der Phantasie wegen. Er will den Dogen doch stürzen, aber vorher will

er ihn warnen, von dem er doch weiß, daß er die Gefahr und die Warnung verachtet. Er entdeckt ihm seinen Verrath, sagt ihm, daß „ein Mann lebt, furchtbarer als die zürnende See, Johann Ludwig Fiesko!“ — und weßhalb sagt er dem Dogen das Alles? Nur um sich selbst die Genugthuung zu geben: „ich machte Größe mit Größe wett, wir sind fertig Andreas!“ — Diese Scene voll dramatischer, ich möchte lieber sagen theatralischer, Wirkung reizte die Phantasie Schillers so sehr, daß er alle äußere Bedingungen kühn außer Acht ließ: wie er sie componirt und den Fiesko mit dem Andreas zusammengeführt hat, konnte wirklich naiver nicht sein. Der Graf von Lavagna erscheint bei Nacht vor dem Dogenpalast und nimmt, man muß es gestehen, den kürzesten Weg, um den Dogen zu sprechen: er schellt! und der Doge erscheint gleich selbst oben auf dem Altan und fragt, wer geschellt hat? So genremäßig beginnt die Unterredung, die so großartig endet: „weißt du nicht, daß Andreas Doria achtzig alt ist und Genua glücklich?“

VI.

Mit phantasirenden Empfindungen läßt sich schwärmen, aber nicht handeln. Zu großen Handlungen, welche erneuernd und umgestaltend in das menschliche Leben eingreifen, gehören große praktische Naturen, besonnen und ausdauernd, menschenkundig und welterfahren, leidenschaftlich, aber nicht wetterwendisch. Die Carl Moor und Fiesko sind das äußerste Gegentheil solcher Charaktere. Wirkliche Helden bedürfen noch anderer Triebfedern als Empfindung und Phantasie. So lange der Dichter in den Idealen Rousseau's lebt, thut er wohl daran, wenn seine Darstellung auf Helden verzichtet. Er wird sich mehr befriedigen, wenn er Menschen dichtet, in

denen das idyllische Bedürfniß nach Liebe und Glück nicht abgelöst und gestört wird durch das heroische Bedürfniß nach Größe und Ruhm; in denen nichts zum Vorschein kommt, als die reine Empfindung, die Leidenschaft der Herzen, wie Rousseau sie träumte. Hier beherrscht nur eine Empfindung, eine einzige Leidenschaft das menschliche Herz; hier wird es leicht, auf die Güter der Welt zu verzichten, denn es gibt für diese phantasirende Empfindung nur ein einziges begehrenswerthes Gut: das ist der einzige erwählte Mensch, den sie liebt. Alles Uebrige wird ihr gleichgültig und tonlos. Diesem höchsten Gut ist sie entschlossen, Alles zu opfern. Wird diese Leidenschaft ebenso glücklich, als sie ausschließend und kraftvoll ist, so erleben wir ein Idyll in bester Verfassung.

Aber der Dichter kann sich diese reine Empfindung, die menschlich-natürliche, nur vorstellen im schneidenden Gegensatz gegen die eingeführten und geschichtlich befestigten Lebensverhältnisse. Ja, er muß sie in diesem Gegensatz denken und dichten. Denn wäre der Gegensatz nicht, so fehlte der Grund, eine natürliche und einfache Empfindung so unendlich hervorzuheben, so leidenschaftlich zu steigern, und die befriedigte Empfindung würde genießen, statt ins

Schrankenlose zu phantasiren. Gerade dieser Gegensatz, der sich als Druck geltend macht, treibt die Leidenschaft in die Höhe und läßt sie den positiven Mächten der Welt gegenüber zur negativen Größe emporsteigen. Auf der einen Seite die reine Empfindung, auf der andern deren äußerstes Gegentheil, die bloße Selbstsucht; dort fällt nur das Herz in die Wagschale, hier nur der Vortheil, den der gemüthlose Weltverstand abschätzt. So wird aus dem Gegensatz ein dramatischer Contrast, und aus dem Idyll eine Tragödie. Die Macht der Liebe kämpft mit der Kabale, und da der Stärkste, der äußerlich Mächtigste siegt, so wird die Liebe durch die Kabale vergiftet. Ein Kavalier und eine Bürgerstochter — müssen die Helden eines Trauerspiels werden, weil sie die glücklichen Leute eines Idylls nicht sein können. Sie haben sich jeder in den andern hineinphantasirt, die Lauraphantasie ihres Dichters ist ganz in sie übergegangen, Liebesromane nach rousseau'scher Art haben nach ihrer Tonart die beiden Seelen gestimmt. Ferdinand und Louise sind nichts und wollen nichts sein als zwei Liebende. Sie berufen sich beide auf das Naturrecht der Leidenschaft gegen den Zwang ihrer geselligen Standesunterschiede. „Wer kann den

Bund zweier Herzen lösen," — ruft Ferdinand aus — „oder die Töne eines Accords auseinanderreißen? Laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall? oder mein Wappen gültiger, als die Handschrift des Himmels in Louisens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann!" — In dem Contrast zwischen Kabale und Liebe liegt hier das Selbstbekenntniß des Dichters, der den Liebenden eine häßliche Welt in sittlichen Zerrbildern gegenüberstellt und diese eine Verschwörung machen läßt gegen die Leidenschaft der Herzen.

Ich widerstehe mit Mühe dem Reiz, den mir gestellten Gesichtspunkt einen Augenblick zu verlassen und das dramatische Werk in seinen Einzelnheiten zu betrachten. Unter den dramatischen Dichtungen dieser Periode Schillers, d. h. unter denen, die dem Wallenstein vorangehen, ist Kabale und Liebe ohne Zweifel die gelungenste im dramatischen Sinn. Hier stimmen Plan und Ausführung zusammen, die Handlung verläuft, die Charaktere treten hervor, wie sie Schiller angelegt hatte; er selbst ist vollkommen Herr seines Gegenstandes und gestaltet ihn, ohne ihn gegen die ursprüngliche Conception zu verändern. Er wird von dem Gegenstande nicht wider Willen

fortgerissen und von dem Plane seiner Dichtung abgelenkt. In den beiden früheren Dramen, den Räubern und Fiesko, wie in dem spätern Don Karlos, verändern sich unwillkürlich die Hauptfiguren des Stücks unter den Händen des Dichters, dieser vermischt sich mit ihnen und tritt mitten in seinen Charakteren selbst hervor, wie in einer absichtslosen Parabase. Daraus folgt aber nicht, daß Kabale und Liebe weniger ein dramatisches Selbstbekenntniß bildet, weil es dem Dichter gegenüber selbständiger dasteht. Es ist ein bürgerliches Trauerspiel! Das ganze Sujet, Handlung und Charaktere waren der Lebensanschauung und der Lebenserfahrung des Dichters von vornherein näher gerückt, sie lagen ganz in seinem poetischen Gesichtskreise, sie waren faßbarer für seine Phantasie. Darum konnte er auf diesem Schauplatze sein dramatisches Talent ungezwungener und leichter entfalten. Er ist mehr in seinem Element und gleichsam heimischer in den Gestalten seines Dramas. Die beiden Liebenden reden seine Sprache; die ihnen feindliche Welt wird von dem Dichter abgebildet, indem er sie bis zur niedrigsten Bosheit, bis zur äußersten Lächerlichkeit karrikirt, d. h. sie trägt den Stempel seiner Phantasie, welche

die Gestalten dieser Welt wie aus einem Hohlspiegel zurückwirft; aber wo er das bürgerliche Leben von echtem Schrot und Korn gleichsam in einem Typus darstellt, da schafft er mit verwandter und erfüllter Phantasie einen wirklichen Charakter, den Musikus Miller, eine der lebensvollsten und ausgeprägtesten Figuren, welche unsere gesammte dramatische Literatur aufzuweisen hat, zugleich ein Modell, das eine Menge von Nachbildern bis auf unsere Tage erweckt hat, aber keines, welches ihm gleicht.

Ueberhaupt (man gönne mir diese allgemeine Bemerkung) ist es der Phantasie Schillers naturgemäß und in ihrem Genius begründet, daß sie in scharfen Contrasten empfindet und dichtet: das bezeichnet im Allgemeinen eine sehr hervorstechende Eigenthümlichkeit seines Stils. Auch seine prosaische Schreibart theilt diesen Charakter; was er auch behandelt, stellt er dar, indem er es mit zweischneidiger Schärfe spaltet, zerlegt, entgegensetzt, und die Contraste springen überraschend hervor, nicht als das Werk des mühselig theilenden, dichotomischen Verstandes, sondern im leichten, zwanglosen Spiel der Phantasie. Es ist diese zweischneidige Schärfe eine Mitgift seiner dramatischen Kraft, die sich auch

logisch ausübt. Auf diese Form seiner phantasirenden Empfindungsweise würde ich mithinweisen, um aus der poetischen Gemüthsverfassung Schillers zweierlei zu erklären, zwei Eigenthümlichkeiten seiner Muse, deren jede für sich eine besondere, eingehende Untersuchung verdiente. Der Contrast steigert auf der einen Seite das Kraftgefühl, und verkleinert bis zur Vernichtung auf der andern Seite, was dem Kraftgefühle entgegensteht; so wird der Contrast unwillkürlich satyrisch und wirkt als komische Gewalt, indem er sich hier als Humor, dort als Karrikatur ausspricht. Daher die eigenthümliche und unwiderstehliche Macht des Komischen, die Schiller besitzt, die er bei seinen dramatischen Dichtungen unwillkürlich entbindet, im wilden Humor der Räuber, in dem satyrischen, kernhaft gesundem Humor des Musikus, in dem lächerlichen Zerrbilde des Hofmarschall Kalb u. s. f., die er in der Kapuzinerpredigt vollendet, um sie später kaum mehr zu brauchen. Was sich aber mit dem Kraftgefühl und seinen scharfen Contrasten nicht verträgt, das ist die Natur der weiblichen Empfindung. Was darum Schillers dramatischer Kraft darzustellen am wenigsten gelingen wollte, das waren die weiblichen Charaktere. Sie sind namentlich in

den jugendlichen Dichtungen Schillers bloße Gegenbilder seiner männlichen, in ihrer innersten Empfindung disharmonisch gestimmten Phantasie, sie sind Phantasiestücke ohne lebensvolle Eigenthümlichkeit; was dieser Amalia, Leonore, Louise fehlt, das ist die Natur und das Naive; was sie gemeinsam haben, das ist jener Zug auffliegender, im Grunde eintöniger Schwärmerei, die bald sentimental, bald heroisch empfindet und zwar in der männlichen Weise ihres Dichters. —

VII.

Mit Kabale und Liebe stehen wir an der äußersten Grenze, wohin die mit Rousseau's Idealen gleichgestimmte Phantasie unsern Dichter getrieben. In den Helden seiner Tragödien hat er uns seine eigenen Leidenschaften und Stimmungen bekannt: sie waren alle im Kampfe mit der gegebenen, geschichtlichen Welt, sie sind alle an feindlichen Lebensverhältnissen gescheitert, die mächtiger waren als sie; sie haben vergebens gesucht, die Welt zu erneuern, zu erobern, zu genießen; die heroischen Entwürfe wie die idyllischen Träume sind tragisch zu schanden geworden. Es muß sich in der Seele des Dichters eine große Krisis vorbereiten. Er befindet sich an

einem bedenklichen Scheidewege. Wenn er den Glauben an seine Ideale festhält, so muß er verzweifeln; wenn er diesen Glauben aufgibt, was wird aus dem Dichter? Er kann keines von beiden, oder er wäre nicht der große Dichter. Soll er nicht wie Rousseau untergehen in einer düstern, zuletzt ohnmächtigen Lebensanschauung, so muß er sich von ihm entfernen, indem er sich hoch über ihn erhebt.

Was haben die Helden seiner Tragödien im Kampfe mit der Welt verloren? Das Glück, das sie gesucht haben. Die Sehnsucht nach Glück ist ein Naturrecht des Menschen, und alle Ideale, die blos nach der Natur gefaßt und blos auf die Natur hingerichtet sind, suchen instinctmäßig das Glück, suchen naturnothwendig ihre augenblickliche Erfüllung. Und auch der Dichter sollte an diesen Naturtrieb, so lebhaft er ihn empfindet, gebunden sein? Das verlorene Glück wäre auch für ihn die verlorene Kraft? Er müßte verzweifeln, weil er nicht genießen kann? Vielmehr müssen wir fragen: wo wird er die Kraft zu dichten wiedergewinnen, wenn er sie im Genusse vergeudet, wenn er sie im Glücke verträumt? Und das Glück, als dauernder Zustand gedacht, wie die Natur ihn sucht, wie die Naturdichter ihn wünschen

— dieses Glück wäre der Untergang aller menschlichen Größe, denn es wäre die Erschlaffung und Abspannung aller menschlichen Kräfte. Wer aber ein großer Dichter sein will, muß vor Allem ein *großer* Mensch bleiben. Und in dem Gefühle dieser Größe, die seine Natur ist, wird Schiller Verzicht leisten auf das Glück als menschlichen Lebenszustand, als menschliches Lebensziel, und damit zugleich auf das Idyll der Natur, das ihn verlockt hat. Er wird sich ein größeres Ideal wählen, das er gewinnen kann, indem er das Glück entbehrt, und *nur* gewinnen durch diese Entbehrung. Jetzt klärt sich ihm das Bild des *geschichtlichen* Lebens auf, nun er inne wird, daß sein Beruf ist, in und für die Geschichte zu wirken. Wer hier säen will, muß den Muth haben, nicht erndten zu wollen. Die geschichtlichen Größen zählen nicht zu den glücklichen, auch nicht zu denen, die das Glück begehren. Alle seine tragischen Selbstbekenntnisse kamen in dem einen Punkte überein: ich *wollte glücklich sein und konnte es nicht werden!* Das neue Selbstbekenntniß erklärt: ich *will nicht glücklich sein und opfere mein Lebensglück freiwillig dem Genius, dem ich diene!* Dieses Selbstbekenntniß ist eine schmerzliche stolze Entsagung.

Wer glücklich sein will, der bleibe in dem Arkadien der Natur; wer sich berufen fühlt, in und für die Welt zu wirken, der wolle nicht glücklich sein! Mit diesem stolzen Bewußtsein entsagt Schiller einmal für immer dem idyllischen Glück, das er so leidenschaftlich begehrt hatte.

Auch ich war in Arkadien geboren,
Auch mir hat die Natur
An meiner Wiege Freuden zugeschworen,
Auch ich war in Arkadien geboren,
Doch Thränen gab der kurze Lenz mir nur.

Da steh' ich schon auf deiner finstern Brücke
Furchtbare Ewigkeit!
Empfange meinen Vollmachtbrief zum Glücke,
Ich bring' ihn unerbrochen Dir zurücke,
Ich weiß nichts von Glückseligkeit.

Genießen läßt sich nur die Gegenwart. Wer auf diesen Genuß Verzicht leistet, dem bleibt nichts übrig als die Zukunft, als die Hoffnung, daß die Zeiten erfüllen werden, was wir Großes gewollt und begonnen haben: dem bleibt also nichts übrig als der Glaube an die Geschichte. Und darin besteht jetzt das Selbstbekenntniß des Dichters:

Genieße, wer nicht glauben kann,
Die Lehre ist ewig wie die Welt;
Wer glauben kann, entbehre:
Die Weltgeschichte ist das Weltgericht!*)

---

*) So muß die „Resignation" Schillers verstanden werden. Aus dieser Stimmung ist das merkwürdige Gedicht hervorgegangen. Oberflächlich betrachtet kann es vielen als der Ausdruck einer grenzenlosen Verzweiflung erscheinen, die selbst den letzten Hoffnungsschimmer auslöscht, den Glauben an das Jenseits und seine Vergeltung. Vielmehr ist es die schmerzliche Entsagung, womit der Dichter Verzicht leistet auf das Glück überhaupt: nicht blos (wie sich von selbst versteht) auf das jetzt, sondern ebenso sehr auf das einst zu genießende Glück, nicht blos auf den Genuß, sondern eben so sehr auf die Hoffnung des Glücks. Die Entsagung ist vollkommen. Statt zu genießen oder auf den Genuß zu hoffen (was ebenfalls Genuß ist), sollen wir uns opfern und dieses Opfer rein um seiner selbst willen bringen. Diese sittlich große und nothwendige Wahrheit, welche sich Schiller in seiner Resignation mit schmerzlicher Bewegung eingesteht, eben dieselbe behauptet in derselben Zeit die kantische Philosophie mit affectloser Ruhe.

VIII.

Das dramatische Selbstbekenntniß, das Schiller in diesem Glauben vollendet, ist sein Don Karlos; der erste Held, den er in diesem Glauben handeln läßt, sein Posa. In den Räubern und Fiesko waren die idyllischen und heroischen Leidenschaften mit einander vermischt in gestaltlosem Wechsel, sie bekämpften sich gegenseitig und gingen beide zu Grunde. In Kabale und Liebe löste sich die Liebe los von allen Begierden heroischer Art und trat für sich auf als die einzig geltende Leidenschaft, die nur im Widerstande gegen die Lebensverhältnisse der Welt zur heroischen und tragischen Größe emporsteigt: damit begab sich die Tragödie von selbst in die bürgerliche

Sphäre. Im Don Karlos werden Freundschaft und Liebe beide einem geschichtlichen Weltzwecke geopfert: damit erhebt sich die Tragödie von selbst aus der bürgerlichen Sphäre zur historischen. Diese Tragödie ist das Selbstbekenntniß des Dichters, wie er in jener Krisis begriffen ist, deren Schluß die Resignation ausspricht. Sie beruht so wenig auf eigenen Charakteren, daß sie vielmehr den Charakter des Dichters in einem Wendepunkte seiner Empfindungsweise nicht blos abspiegelt, sondern nach demselben sich verändert und gleichsam die Entwicklungsphase ihres Dichters begleitet und mitmacht. Das bezeugt uns Schiller selbst in seinen Briefen über Don Karlos.

Den Ausgangspunkt der Tragödie bilden Liebe und Freundschaft, die beide geopfert werden sollen dem geschichtlichen Ideale, welches den Zielpunkt der dramatischen Handlung ausmacht. Es soll uns ein Charakter vorgeführt werden, der durch alle äußern und innern Bedingungen bestimmt ist, eine große geschichtliche Aufgabe zu lösen, und nur durch eine einzige Leidenschaft davon zurückgehalten wird; dieser Charakter soll dargestellt werden, wie er sich von jener Leidenschaft reinigt und sein persönliches Glück freiwillig seinem großen Zwecke aufopfert. Das war des

Dichters ausgesprochene Absicht. Der Geist der Resignation schwebt über dem Ganzen. Alles Idyllische tritt in den Schatten und ist bestimmt, verlassen zu werden. Die Tonart gleichsam, aus der die Tragödie spielt, ließe sich mit den ersten Worten derselben aussprechen: „die schönen Tage von Aranjuez sind nun zu Ende!“ —

Was aber konnte den Infanten von Spanien, den Sohn Philipps II. vermögen, weltbeglückende Pläne zu fassen, eingeschränkt aufs äußerste wie er war durch den politischen, geistlichen, häuslichen Despotismus seines Vaters? Diese Ideale mußten früh in die Seele des Prinzen niedergelegt sein; dazu fand der Dichter keinen andern Weg als die Freundschaft. Das geschichtliche Ideal von Fürstengröße und Völkerglück und Welterneuerung wird in seinem Ursprunge vorgestellt als ein enthusiastischer Freundschaftsentwurf, den zwei Jünglinge träumen, den ein Enthusiast entzündet in der Seele des Königssohnes, der bestimmt ist, den ersten Thron der Welt einzunehmen. Dem Königssohne gegenüber steht dieser Freund unter ganz andern Lebensbedingungen: eine ursprünglich idealische Seele, die sich früh mit großen Entwürfen herumträgt, unter der Zucht eines Ordens

sich gewöhnt, ihre persönlichen Neigungen dem Gemeinzweck zu unterwerfen, durch Welterfahrungen und Reisen die menschlichen Zustände kennen lernt, und die Welt überall mit der Einbildungskraft des Optimisten betrachtet, der an das Gute in der Welt und darum an das Beste im Menschen glaubt. Thatenlustige Kühnheit und männliche Lebenserfahrung begleiten diese jugendliche Phantasie und geben ihr einen gewissen Ausdruck von Besonnenheit und Reife, ohne sie in ihren glücklichen Entwürfen zu stören. Aus solchen Bedingungen, die sich zum Charakter eines Weltbürgers vereinigen, entspringt in der Phantasie Schillers der Malteserritter Marquis Posa. Anfänglich neben Karlos gestellt als eine Hilfsfigur, die der Dichter braucht, um das geschichtliche Ideal in dem Königssohne zu befestigen und zu erhalten, reizt dieser Posa, je mehr er sich entfaltet, um so mehr die Phantasie seines Dichters. Der Weltbürger fesselt sie mächtiger als der Infant, sie findet hier ihr wahlverwandtes Ebenbild, und der Dichter folgt dieser seiner Theilnahme, diesem seinem poetischen Bedürfnisse, d. h. sich selbst mehr als dem Project seiner Tragödie. Die Hilfsfigur wird unwillkürlich zur Hauptfigur; gegen die ursprüngliche Anlage des

Stücks tritt Karlos zurück und Posa in den Mittelpunkt des Ganzen. Braucht es einen stärkern Beweis, noch dazu unterstützt durch Schillers eigenes Zeugniß: daß es der Dichter ist, der in seinen dramatischen Charakteren sich abbildet, daß diese Tragödie sein Selbstbekenntniß bildet?

In der That trägt dieser Posa durchgängig die Spuren einer Phantasie, die eben erst das Arkadien der Natur verlassen, eben erst den ernsten Schauplatz der Geschichte betreten hat. Die Natur hat er hinter sich, aber das Arkadien hat er behalten. Er überträgt das Idyll der Natur auf die geschichtliche Welt, auf die Zukunft der Menschheit. Aber diese Naturform paßt nicht auf die Geschichte: weder ist das Ziel der Geschichte die bloße Weltbeglückung, noch weniger läßt sich dieses Ziel, wenn es überhaupt möglich wäre oder auch nur wünschenswerth, plötzlich erreichen und wie mit einem Schlage. Und Posa will beides. In diesem Sinne beurtheilt, ist das geschichtliche Ideal Posas wirklich „eine sonderbare Schwärmerei". Man wende mir nicht ein, daß er selbst erklärt: „das Jahrhundert ist meinem Ideal nicht reif, ich lebe ein Bürger derer, welche kommen werden!" Ein Anderes ist was er sagt, ein Anderes

was er thut. Er erklärt es dem Könige gegenüber. Er findet in seiner Politik Gründe, dem Könige gegenüber sich bis auf einen gewissen Grad zurückzuhalten, oder er wäre mehr als unklug; er findet in seiner Phantasie den ihr natürlichen Reiz, seinen Contrast mit dem Jahrhundert zu genießen, indem er sich mit Selbstgefühl auf die Höhe der Zukunft stellt, oder er wäre nicht der idyllische Weltbürger.

Gesetzt aber auch, ein solcher Weltplan, wie Posa im Sinn hat, wäre möglich, so wäre er nicht der Mann, diesen Plan auszuführen. Denn die Ausführung hinge davon ab, daß die richtigen, die einzig möglichen Mittel ergriffen werden mit fester Hand, ohne jede Schwankung. Posas ganzer Plan ist in seiner politischen Aussicht auf Karlos gestellt, der ihn verwirklichen soll als der Erbe des mächtigsten Reiches; der ganze Plan beruht auf dieser Freundschaft zwischen dem Weltbürger und dem Infanten. Es dürfte also nichts geschehen, das Karlos auch nur einen Augenblick irre machen könnte an seinem Posa; am wenigsten dürfte es Posa selbst verschulden. Aber die Phantasie Posas ist mächtiger als sein Plan, und seine Phantasie ist zu jung und zu beweglich, um der Macht eines unberechneten und verführerischen

Augenblicks zu widerstehen. Dieser Posa hat noch etwas mitgenommen vom Fiesko. Der ganze Plan scheitert an einem Moment, der Posas Phantasie überwältigt. — Der König will den Malteserritter sprechen. Von Sorgen gequält, die weniger den König als den Menschen betreffen, aufgeregt im Innersten von der Angst um die Treue der Königin, erschüttert von der Furcht eines Verlustes, der ihn beschimpft, fühlt sich der Monarch in einer ungewöhnlichen, bangen Stimmung, wo ihm das Menschliche näher steht als sonst. Er dürstet nach einem Menschen, nach einem Freunde, dem er ganz vertrauen könnte. Unter seinen Höflingen findet er keinen. Er findet keinen, an dessen Uneigennützigkeit er glaubt. Die Lerma, Domingo, Alba sind ihm unheimlich geworden. Da liest er auf seinen Gedächtnißtafeln den Namen Posa: ein Mann, der dem Staate Dienste von Wichtigkeit geleistet und nie einen Lohn begehrt hat, den tapfersten Ritter von Malta, der die Feste St. Elmo gegen Soliman vertheidigte und der letzte war, der sie verließ. Die Granden kennen den Mann, jeder redet zu seinem Ruhme. Alles das reizt in der Stimmung, worin er ist, die Phantasie des Königs. Posa könnte der

Mann sein, den er sucht, den er braucht. Ein ungewöhnlicher Mensch ist er gewiß und gewiß ein uneigennütziger Charakter. Was der König von menschlicher Theilnahme und, ich möchte sagen, poetischer Aufmerksamkeit für einen Menschen aufzuwenden hat, richtet sich in diesem Augenblick mit begieriger Spannung auf diesen Posa. Und in dieser Stimmung tritt Posa vor den mächtigsten König der Christenheit. Unwillkürlich ergreift ihn die Macht des ungewöhnlichen Augenblicks, der Reiz dieses ungeheuern Contrastes: daß er, der Weltbürger, dem größten Despoten der Welt gegenübersteht in einer Nähe, die der König selbst eine vertrauliche sein läßt. Unwillkürlich empfindet er die seltene, gehobene Siimmung des Monarchen, die sich ihm unwillkürlich mittheilt. Immer erfüllt von seinen Idealen, immer erfüllt von dem Bilde eines Fürsten, der mit mächtiger Hand ausführen könnte was er denkt, sieht er sich jetzt mit einemmal vor dem Manne, der sagen kann: „in meinem Reiche geht die Sonne nicht unter!“ Das ist der Augenblick, der seine Phantasie überwältigt. Nichts sieht diesem Posa ähnlicher als daß er sagt: „ich bitte mich zu entlassen, Sire! Mein Gegenstand reißt mich dahin. Mein Herz ist voll

— der Reiz zu mächtig, vor dem Einzigen zu stehen, dem ich es öffnen möchte.“ Und sein Gegenstand reißt ihn wirklich dahin. Er öffnet dem Könige sein Herz. Und Philipp findet was er sucht: einen Menschen, der ihm beides zeigt, vollkommene Uneigennützigkeit, denn er will nichts von ihm haben, vollkommenes Vertrauen, denn er hat ihm seine innersten Gedanken offenbart. Diesen Menschen kann er nur fürchten oder lieben. Das Vertrauen entwaffnet seine Furcht. Er will ihn lieben, er soll sein Freund werden, in seine Hände legt Philipp seine geheimsten Sorgen, die Ehre und das Schicksal seines Hauses. „Der Ritter wird künftig ungemeldet vorgelassen.“ „Das Zeichen meiner königlichen Gunst soll hell und klar auf seiner Stirne leuchten.“ — Dieser Moment hat Posas ganze Stellung verändert. Jetzt steht er mit einemmale selbst dem Könige am nächsten und näher als Karlos. Jetzt kann er selbst der mächtige Mann werden, der sonst nur Karlos sein könnte. Jetzt kann er ausführen was er entworfen, und auf dem kürzesten Wege — durch den König selbst. Seine Phantasie ist erfüllt und gehoben von dieser plötzlichen Größe, die seine Pläne begünstigt: „ich führe seine Siegel

und seine Alba sind nicht mehr!" — In diesem Augenblick tritt Karlos in den Schatten. Posa wählt zwischen sich und dem Infanten, zwischen seiner Politik und seiner Freundschaft, und es gibt in seiner Seele einen Moment, wo er der Freundschaft seine Politik vorzieht. Er sagt dem Freunde nichts von seiner Unterredung mit dem Könige, nichts von seinen Absichten: er hüllt sich in ein geheimnißvolles, dem Freunde unheimliches Dunkel; er handelt allein ohne den Freund, und Karlos, der sich von Posa verlassen glaubt — dem einzigen, dem er sich ganz hingab — vertraut sich jetzt der Fürstin Eboli an, die ihn verrathen. Jetzt scheint er verloren durch Posas mittelbare Schuld. Soll er gerettet werden, so scheint nur ein einziger Ausweg möglich: Posa muß in den Augen des Königs der Schuldige werden, er muß scheinen was Karlos gegenüber der Königin ist, er muß sich für den Freund opfern und im Freunde für seine Ideale. Und das war von jeher das eigentliche Ziel, das ihm immer vorgeschwebt hat, das er jetzt schnell und leidenschaftlich ergreift: für etwas Großes zu sterben. Dieser unbestimmte Drang, für eine große Sache in den Tod zu gehen, hat den Jüngling von Alcala nach

Malta getrieben auf die Höhe von St. Elmo, und treibt ihn jetzt dazu, sich schnell und ohne Besinnung zu opfern. Er stirbt für Karlos, seinen Freund, und denkt dabei an Flandern und Brabant. Es war nicht nöthig, daß er starb, aber es war im Sinne des Dichters richtig; der Opfertod war für Posas Phantasie unwiderstehlich. Die Königin hat ihn durchschaut, wenn sie Posa gegenüber erklärt:

„Sie stürzten sich in diese That, die Sie
Erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht.
Ich kenne Sie, Sie haben längst darnach
Gedürstet. Mögen tausend Herzen brechen,
Was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet.
O jetzt — jetzt lern' ich Sie verstehn! Sie haben
Nur um Bewunderung gebuhlt."

Und Posa muß sich betroffen gestehen: „Darauf war ich nicht vorbereitet." Eben so richtig sieht Philipp, daß es Karlos nicht allein war, für den Posa gestorben. In dem Munde dieses „Menschenkenners" will Schiller sein eigenes Urtheil von dem Helden des Stückes niedergelegt haben:

„ — Und wem bracht' er dies Opfer?
Dem Knaben, meinem Sohne? Nimmermehr.

Ich glaub' es nicht; für einen Knaben stirbt
Ein Posa nicht. Der Freundschaft arme Flamme
Füllt eines Posa Herz nicht aus. Das schlug
Der ganzen Menschheit. Seine Neigung war
Die Welt mit allen kommenden Geschlechtern."

Posa stirbt nicht wie ein Cato. Er stirbt für das Ideal einer geschichtlichen Welt, die er idyllisch träumte. Aber für eine idyllische Phantasie mit ihrer Natursehnsucht nach dem Glück, auch wenn sie noch so heroisch aufstrebt, behält das Leben immer seinen Reiz. Und so scheidet Posa nicht mit stoisch-kalter Entsagung abgewendet von der Welt, sondern mit einem schmerzlich-wehmüthigen Blick auf das Leben. So lautet sein letztes Selbstbekenntniß, womit der dem Tod Geweihte die Königin verläßt:

„O Königin — das Leben ist doch schön!"

IX.

In seiner „Resignation“ hat Schiller das natürliche Ideal dem geschichtlichen, das idyllische Glück der menschlichen Größe geopfert. In seinem Posa hat er dieses Opfer tragisch bestätigt. Seine Phantasie wandert aus auf den Schauplatz der Weltgeschichte, wo sich die großen Geschicke der Menschheit erfüllen. Aber wie Posa mit dem Bekenntnisse in den Tod geht: „das Leben ist doch schön!“ — so schaut diese Phantasie noch einmal zurück auf die Jugendideale, die sie verlassen: auf die vergötterte Natur, von der sie jetzt den letzten schmerzlichen Abschied nimmt. Die vergötterte Natur ist nicht mehr des Dichters eigene Empfindung, die

ihn beherrscht, nicht mehr sein Glaube, sondern sie steht schon weit von ihm ab in geschichtlicher Ferne. Sie ist ein fremder, vergangener Glaube, den er selbst nicht theilen kann noch will, aber noch fühlt er seinen Zauber wie eine Jugenderinnerung und mit dieser Abschiedsstimmung preist er das Weltalter glücklich, das in jenem Glauben leben und die Natur vergöttern durfte: das sind die Götter Griechenlands in der Phantasie Schillers!

Dieses Gedicht ist kein Hymnus auf das Heidenthum, wie man es übel verstanden hat, es ist vielmehr eine Elegie: jeder Ton darin ist ein Klagelaut. Der Dichter selbst wird nicht froh im Genusse der griechischen Schönheit; bei jeder Vorstellung der griechischen Götterwelt fühlt er zugleich, daß sie nicht mehr ist, nicht mehr sein kann. Was ihn innerlich bewegt, ist nicht die befriedigte Anschauung jener glücklichen Ideale, sondern es ist der Contrast zwischen jener Welt und der seinigen, zwischen dem Jetzt und dem Damals: „wie ganz anders, anders war es da, da man deine Tempel noch bekränzte, Venus Amathusia!" Dieser Contrast, elegisch empfunden, bildet den Grundton des ganzen Gedichts. Wer diesen Contrast so lebhaft fühlt und die vergötterte

Natur mit der entgötterten vergleicht, um nur den Contrast beider hervorzuheben und sich selbst immer schärfer fühlbar zu machen: selbst wenn er noch so schmerzlich jenen Gegensatz empfindet, noch so sehnsüchtig die Griechen glücklich preist, der hat die Unschuld und das Paradies dieses Glaubens längst verloren. Die Götter Griechenlands sind ein Gedicht nicht vom Paradiese des Heidenthums, sondern vom *verlornen* Paradiese desselben. Mit einem spätern Ausdrucke Schillers möchte ich sagen: „Die Grundempfindung in den Göttern Griechenlands ist nicht „naiv“, sondern „sentimentalisch“. Nicht der Genuß der griechischen Götterwelt, sondern die Sehnsucht darnach und das Bewußtsein ihres Verlustes erfüllt und stimmt die Phantasie des Dichters. Was ihn gewinnt, das ist weniger die religiöse als vielmehr die ästhetische und *künstlerische* Eigenthümlichkeit dieser Götterwelt: nicht der Glaube, sondern die Phantasie, die sich in diesen Gebilden verkörpert. Das Religiöse und specifisch Heidnische ist hier nebensächlich und secundär. Und was ist die Hauptsache? Schiller findet oder glaubt in jener vergangenen Phantasiewelt zu finden, was er selbst aus eigenstem Drange vergebens gesucht hat: *ein vollkommenes Idyll*,

dargestellt und vollendet in heroischen Charakteren, ein heroisches Idyll, ein glückliches Heroenthum! Diese Vereinigung des Idyllischen und Heroischen, worin sich beide vollenden, war damals ein Gegenstand seiner innersten Sehnsucht; sie wurde später eine bewußte Aufgabe seiner Kunst. Darum machte Schiller jetzt aus den Göttern Griechenlands eine Elegie; darum wollte er später den Herkules zum Gegenstand eines Idylls machen, er wollte darin selbst die Aufgabe lösen, die er in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung dem Künstler stellt: „er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach Elysium führt.“ Auf das Arkadien hat er bereits Verzicht geleistet. Er sehnt sich nach der Welt, wo die Helden idyllisch leben, wo die Götter menschlicher noch waren und die Menschen göttlicher. Und die Götter Griechenlands sind das Selbstbekenntniß dieser Empfindung. Man kann aus dem Gedichte selbst deutlich erkennen, daß diese Empfindung in Schiller die erste und mächtigste ist. Wo ihm in der Betrachtung der griechischen Götterwelt jene Vermählung des Idyllischen und Heroischen in größter, gleichsam dramatischer, Lebensfülle entgegen-

kommt, da wird seine Dichterkraft ganz von dieser verwandten Vorstellung erfüllt, da schweigt auf einen Augenblick die Elegie, und das Gedicht wird in diesem Augenblicke wirklich zum Hymnus. Wie ein plastisches Bild stellt er die Erscheinung vor sich hin, selbst hingerissen und beglückt von dem Bilde des idyllisch-heroischen Lebens, das sich in seiner Kraft und Mannichfaltigkeit vor ihm entfaltet. Die lebendigsten und feurigsten Momente in den Göttern Griechenlands, die den Dichter selbst in den Vollgenuß seiner poetischen Kraft bringen, sind die Spiele und die Dionysien!

Eure Tempel lachten gleich Palästen,
Euch verherrlichte das Heldenspiel
An des Isthmus kronenreichen Festen,
Und die Wagen donnerten zum Ziel.
Schön geschlung'ne, seelenvolle Tänze
Kreisten um den prangenden Altar,
Eure Schläfe schmückten Siegeskränze,
Kronen euer duftend Haar.

Des Evoë munt'rer Thyrsusschwinger
Und der Panther prächtiges Gespann
Meldeten den großen Freudebringer,
Faun und Satyr taumeln ihm voran;

Um ihn springen rasende Mänaden,
Ihre Tänze loben seinen Wein,
Und die Wangen des Bewirthers laden
Lustig zu dem Becher ein.

Es begreift sich wohl, wie Schiller aus innerstem, rein menschlichem Bedürfniß sich sehnte nach der glücklichen Vereinigung des Idyllischen und Heroischen. Diese Vereinigung durfte ihm in der That als ein begehrenswerthes Jenseits seiner Phantasie erscheinen. Denn die eigene Phantasie, wie sie einmal gestimmt war, lebte eigentlich in dem Contraste beider, den sie in immer neuen Formen tragisch aus sich hervorgehen ließ. Das ist ein hervorstechender Zug seiner poetischen Eigenthümlichkeit überhaupt, der ihn niemals verlassen hat. Er kann das Heroische nicht ohne das Idyllische vorstellen, er muß beides vereinigen, entgegensetzend und ergänzend. Erst so vollendet und erfüllt sich ihm das poetische Gemälde. Dieser Contrast, der zugleich eine Ergänzung bildet, ist und bleibt seiner poetischen Empfindungsweise wahlverwandt. Mit Vorliebe wählt er sich Stoffe und Charaktere, die jenen Contrast enthalten; wenn sie ihn nicht enthalten, so dichtet er dem Heroischen das Idyllische hinzu. So dichtet er zum

Wallenstein und Octavio Max und Thekla, zwei glücklich Liebende auf dem finstern Schauplatz feindseliger und zerstörender Mächte. So ist Hero und Leander für diese Phantasie ein wahlverwandter Gegenstand, zwei glücklich Liebende, aber zwischen ihnen der Hellespont: „der hat nie das Glück gekostet, der die Frucht des Himmels nicht an des Höllenflusses schwarzem, schaudervollem Rande bricht!“ — Ein idyllisch-weiblicher Charakter, dem eine Heldenaufgabe gestellt ist, eine Heldin, die mitten im Siege entwaffnet wird von einer rein weiblichen Empfindung: wie die Jungfrau von Orleans. Oder eine Königin, wie Maria Stuart, die mit allen Talenten und Leidenschaften einer weiblichen Natur zu weiblich ist für eine Königin, die nur bezaubern kann, aber nicht herrschen, und nur im Leiden heroisch wird.

X.

Doch kehren wir zurück zu den Göttern Griechenlands und zu dem Selbstbekenntniß, das sich in der Grundstimmung dieses Gedichts ausspricht. Der schmerzlich empfundene Contrast besteht zwischen dem Jetzt und dem Damals, zwischen der schönen Welt in der Phantasie eines vergangenen Zeitalters und der wirklichen Welt in dem Verstande der Gegenwart. Es ist ein doppelter Contrast, der in diesem Gedichte die Empfindung Schillers durchdringt, und der sich uns ergibt, wenn wir die letztere zergliedern. Die griechische Welt im Gegensatz zu der unsrigen: das ist der erste Contrast, mit dem das Gedicht beginnt. Und daraus folgt unmittelbar der andere.

Die griechische Welt gilt dem Dichter als die reine Phantasiewelt, und so entsteht ihm der weitergreifende Gegensatz zwischen Phantasie und Wirklichkeit überhaupt, zwischen Poesie und Leben. Das ist der zweite Contrast, mit dem das Gedicht endet: „Was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergehen!“ So wird der Dichter offenbar dieses unsterbliche Leben in der Phantasie, in der Dichtung, in der Kunst ergreifen und sich abwenden elegisch oder ironisch, wie es seine Stimmung mit sich bringt, von der Gegenwart und dem wirklichen Leben? Wie er einst die Natur der geschichtlichen Welt kraftvoll entgegengesetzt, so wird er jetzt die Poesie dem Leben entziehen und damit sein eigenes Leben abtrennen gleichgültig und erfolglos von dem seines Geschlechts? Er soll im Ernste der Kunst seinen Glauben an die Geschichte opfern? Nein! In der Seele dieses Dichters kann dieser Zwiespalt keine bleibende Stimmung sein: sie wird den Künstlerberuf in des Wortes höchstem Sinne vereinigen mit dem Glauben an die Geschichte, der die Gegenwart nicht von sich ausstößt. Er wird als ein großer Künstler das menschliche Leben selbst als eine Aufgabe für die Kunst betrachten, als einen Gegenstand, den die Kunst gestalten und

bilden soll, er wird die Gegenwart nicht beklagen, sondern entzücken, veredeln, über sich selbst erheben. Die wahre Kunst richtig verstanden und richtig begrenzt, will nichts anderes als die Schönheit, die den Menschen fähig macht für das Höchste. In der großen Erziehung des Menschengeschlechts, die wir Weltgeschichte nennen, ist die Kunst die Bildnerin, die jeden Fortschritt menschlicher Gesittung bedingt, begünstigt, vollendet. Er wird der Künstler sein, der als ein Vorbild für Alle den poetischen Beruf mit dem geschichtlichen vereinigt und nach den Worten handelt, die er selbst den Künstlern zuruft: „der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, bewahret sie! sie sinkt mit Euch, mit Euch wird sie sich heben; der Dichtung heilige Magie dient einem weisen Weltenplane, still lenke sie zum Oceane der großen Harmonie!“

Mit diesem Bekenntniß schließt Schiller seine poetischen Wanderjahre: es ist das Selbstbekenntniß des Künstlers! Nur ein Jahr liegt zwischen diesem Bekenntniß und den Göttern Griechenlands; und in diesem einen Jahre hat sich seine Weltanschauung mit der Geschichte und der Gegenwart ausgesöhnt und den letzten Mißklang, der sie noch störte, harmonisch gelöst.

Die Götter Griechenlands enden mit der Klage über die vergangene Schönheit, über die verödete Welt. Und die Künstler beginnen mit einem Triumph über die lebende Schönheit und preisen das jüngste Werk der Geschichte als das gelungenste. Dort heißen die letzten Worte: „Ja, sie kehrten heim und alles Schöne, alles Hohe nahmen sie mit fort, alle Farben, alle Lebenstöne, und uns blieb nur das entseelte Wort!“ — Und hier lautet das erste: „Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige stehst du an des Jahrhunderts Neige in edler stolzer Männlichkeit, mit aufgeschloss'nem Sinn, mit Geistesfülle, voll milden Ernst's, in thatenreicher Stille, der reifste Sohn der Zeit!“

Um die ganze Entwicklung gleichsam zu messen, welche Schiller in dem Decennium seiner Wanderjahre durchlebt und in seinen poetischen Selbstbekenntnissen abgespiegelt hat, vergleichen wir den Anfangspunkt mit dem Ende: Sein erstes Selbstbekenntniß sind die Räuber, sein letztes die Künstler! Dort heißt das erste Wort: „mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säculum!“ Hier lautet das erste: „wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige, stehst du an des Jahrhunderts Neige!“

So groß ist der Abstand zwischen dem damaligen und dem jetzigen Dichter. In allen Poesien dieser stürmischen Zeit hat Schiller sich selbst gesucht, darum waren diese Poesien Selbstbekenntnisse: er hat sich vergebens gesucht im Weltstürmer Moor, im Weltbürger Posa, und zuletzt hat er sich wirklich gefunden im Künstler. Jetzt geht der Dichter im Künstler auf, und dieser sucht allein die Schönheit. Aus dem Dichter wird der classische Künstler, der, was er angreift, erhebt und veredelt. Durch das Maaß der Schönheit hat er die Größe gemildert und in jedem Worte bewährt, was ihm sein großer Freund in die Ewigkeit nachgerufen: „und hinter ihm im wesenlosen Scheine lag was uns alle bändigt — das Gemeine!“

XI.

Ich suche nach einem letzten Selbstbekenntniß, das uns den Dichter ganz darstellt, wie er gewesen und geworden ist, das dem Dämon Schillers so ähnlich ist, als seine Büste von Dannecker, und ich finde keines, das die im Künstler befriedigte Dichterkraft großartiger ausspricht, als was er kurze Zeit vor seinem Tode gedichtet: das Bekenntniß der Poesie in der Huldigung der Künste. Es sind dieselben Worte, die unsere erhabene Großfürstin der Büste des Dichters mitgegeben hat, dem die Kaiserliche Frau einen Raum geweiht im Fürstenschlosse von Weimar:

Mich hält kein Raum, mich fesselt keine Schranke,
Frei schwing' ich mich durch alle Himmel fort,
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt in Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborg'nen schafft,
Muß mir entsiegelt und entschleiert werden,
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft.
Doch Schön'res find' ich nicht, so lang ich wähle,
Als in der schönen Form die schöne Seele!

Druck von Gebrüder Katz in Dessau.

Fischer, Kuno

Die Selbstbekenntnisse Schillers Vortrag gehalten in der Rose zu Jena

Leipzig 1868